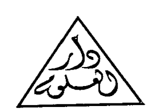
خيـــوط الـــزمــــن

سيرة شخصية

تأليف: بيتر بروك

ترجمة وتقديم: فـاروق عـبد القـادر



دار العلوم للنشر والتوزيع

تليفون : ٥٧٦١٤٠٠ (٢٠٢)
فاكس : ٥٧٩٩٩٠٧
إدارة المبيعات: ٠١٠١٦٣٦١٩٢
بريد اليكتروني : daralaloom@hotmail.com
المراسلات : ص.ب ٢٠٢ محمد فريد - ١١٥١٨ القاهرة

الكتاب : خيوط الزمن - سيرة شخصية
الكاتب : بيتر بروك
الترجمة: فاروق عبد القادر
رقم الإيداع : ٢٠٠٦/١٦٩٨
الترقيم الدولي : 977-380-071-7
التدقيق : الحسيني عمران
التنفيذ : شركة الأمل للطباعة والنشر : ٣٩٠٤٠٩٦

الطبعة الأولى : ٢٠٠٦

خيوط الزمن
سيرة شخصية

قبل أن تقرأ

نعم. كان ضروريًا أن أترجم هذا الكتاب. ليس فقط لأنه سبق لى أن ترجمت «كل» أعمال صاحبه من قبل، وليس فقط لأننى - وكثيرين من دارسى ونقاد مسرح الغرب المعاصر - أعتبر «بيتر بروك» أهم مسرحىٍ غربى ما يزال يعيش ويعمل، بل أيضا لأن «للسير الذاتية» فتنتها الخاصة وألقها السحرى، ولأنها حين تكون سيرة مبدع كبير، فإنها سوف تلقى ضوءًا كاشفًا - لا يستطيع أن يقدمه سواه - على مجمل إبداعه، وعلى الشروط التى عمل فيها وأبدع.

وليس فى نيتى أن أعيد ما سبق أن كتبتُ فى مكان آخر (راجع - من فضلك - «فى صحبة بيتر بروك: نحو مسرح ضرورى» فى تقديم «أعماله الكاملة»، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢)، لكن بعض الملاحظات هنا ضرورية: كتب بروك ثلاثة كتب - بالإضافة لنشر مسرحيته جهيرة الشهرة «يو.اس» فى ١٩٦٩ - هى على التوالى: «المساحة الفارغة، ١٩٦٩»، و«النقطة المتحولة - أربعون عامًا فى استكشاف المسرح، ١٩٨٧» ثم «الباب المفتوح أفكار حول التمثيل والمسرح، ١٩٩٥»، وأهم ما يلفت النظر فى هذه الأعمال هو أن صاحبها «رجل مسرح» أو - كما أحب أن أقول - «مسرحجى» بالألف واللام، إذا أراد التعبير عن فكرة أو موقف أو وجهة نظر أو رؤية فإنما من خلال المسرح. وهو يقول بوضوح منذ تقديم نص عرض «يو. اس» إنه يرفض أن يكون مسرحه «فيلمًا تسجيليًا أو قاعة محاضرات أو مجرد ناقلة أفكار..»، فالمسرح مسرح قبل أى شىء وبعده، أى مسرح؟ لا يمكن تقديم جواب بسيط، لكن بروك يؤكد دائمًا أهمية أن يكون العرض المسرحى ملبيًا لاحتياجات قائمة عند جمهوره، أى أن يكون - فى أفضل حالات - ضروريًا. ويقدم تشبيهًا دالاً فى معرض حديثه عن

«الشكسبيريات»: «شكسبير لا ينتمي للماضي، ولو كان ما يقدمه صحيحًا، فهو صحيح الآن. إنه مثل قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهي لحظة أن تشتعل، واهبة إيانا ما نريد من دفء وضوء. إنني أستطيع أن أكتب وأحاضر طويلاً عن الفحم ومصادره، لكنني سأكون معنيًا جدًا بقطعة الفحم في أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ فأضعها في النار لتصبح هي ذاتها، وتحيا فاعليتها من جديد..».

أمر آخر يلفت النظر عند بروك هو موقفه من الحضارات الأخرى، إنه ليس محاصرًا داخل أطر ثقافته الغربية وأصولها الإغريقية أو مقتصرًا عليها، هو قادر على أن يبحث في تقديم «أوديب»، كما يبحث في تقديم «الملك لير»، ويلتفت - في الوقت ذاته - نحو كتاب الزرادشتيين القدامى (الأڤستا) وصوفية فريد الدين العطار (اجتماع الطير)، والملحمة الهندية الكبرى «المهابهاراتا». وهو حين يقترب من هذه الإبداعات الكبرى الصادرة عن ثقافات عريقة أخرى، فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة أو قوالب جاهزة يفسر مادتها على أن تتلاءم معها، بل يقترب منها باحترام ومحبة ورغبة صادقة في تفهم منطقها الداخلي، والوظيفة - أو الوظائف - التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها. حين قرر تقديم «المهابهاراتا» كانت الخطوة التالية هي أن يذهب، هو وفريقه، إلى الهند، وبما رأى وعرف هناك تحدد اتجاهه نحو العمل: «وقد مسَّ قلوبنا هذا الحب الذي يكنّه الهنود «للمهابهاراتا»، وملأنا بالاحترام والخشية معًا نحو المهمة التي أخذناها على عواتقنا.. وما قاد خطانا في الهند - أكثر من سواه - إنما كان التراث الشعبي (..) رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحي، لا أن نقلّد..»، وفي الكتاب الذي بين يديك يتحدث بروك عن هذه التجربة المدهشة حديثًا طويلاً يختتمه بعبارة مضيئة: «سافرنا إلى الهند خفافًا، ورجعنا بحقائب مثقلة بالعاطفة والثقافة..»

ولعل ما تتميز به السيرة الذاتية هي أن الكاتب ينطلق فيها حرًا من قيود الموضوع الواحد. أنه يتقصى «خيوط الزمن» التي صاغته - فنيًا

وفكريًا، وإنسانيًا على التحليل الأخير - على هذا النحو الذى أصبح عليه وهو يقارب الثمانين (هو من مواليد ١٩٢٥). فيحدثنا عن أبيه وأمه وبيتهم فى لندن، ويستعيد بعض تجارب طفولته وصباه وشبابه الأول (فى ضوء التحفظ الذى يورده فى السطور الأولى: إن الاستعادة بحاجة لقوة الخيال) وتجاربه الأولى (فى السينما والأوبرا ثم المسرح)، ويصحبنا - مع فريقه - فى أسفاره - ما أكثرها ! - إلى قلب إفريقيا وأطراف أستراليا وقارة الهند وأفغانستان وإيران، وسواها، مازجًا المعرفة بالتجربة، ما يراه بما عرفه وَخَبِره فى سبيكة متماسكة من النثر الجميل (كيف تتصور لغة من بدأ إخراج أعمال شكسبير وهو دون العشرين؟)، أضف لذلك أن يرسم بروتريهات مليئة بالحيوية والعاطفة لعدد كبير من فنانى الغرب الذين عمل معهم، وشاركته كدح البروفات وتوترات ليالى العرض الأولى: جون جيليجوود، لورانس أوليڤييه. بول سكوفيلد، ريتشارد بيرتون، چين مورو، جليندا چاكسون، إلى جانب برتولد بريخت وچان چينيه وسلفادور دالى وسواهم كذلك. ولعل هذا اللون من الكتابة هو الذى أتاح له أن يتحدث عن «الجانب الروحى» من حياته، ويفرد الصفحات الطوال للحديث عن «جورداييڤ» و«مدام دى سالزمان» وممارساتها الروحية، مما انتهى به إلى إخراج فيلمه «لقاء مع رجال مرموقين..» فى أفغانستان!.

نعم. كان ضروريًا أن أترجم هذا الكتاب، فبدونه لا يكتمل بيتر بروك.

* * *

لا أود أن أحول بينك وبين هذا الكتاب أكثر من ذلك..

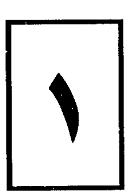
أقول لك إننى استمتعت، حقًا، بترجمته، وبذلت جهدى كى تستمتع، أنت أيضًا، بقراءته.

فاروق عبد القادر

القاهرة - ديسمبر ٢٠٠٥

إلى ناتاشا

دون وجود كورنيليا بيسيه، ما كان هذا الكتاب ليكتب. دون وجود كورديليا ما كانت كتابته ستعاد المرة بعد المرة، في ضوء ملاحظاتها النقدية المتعاطفة والنفاذة والثمينة دائماً.



كان بوسعي أن أسمي هذا الكتاب «سيرة شخصية زائفة»، ليس لأنني أود- عامدًا- أن أروي الأكاذيب، ولكن لأن فعل الكتابة ذاته يثبت أنه ليس ثمة في الدماغ مكان ذو تجميد عميق، تحفظ فيه الذكريات مصونة، لا يصيبها التلف، الأمر على العكس، يبدو أن في الدماغ مستودعًا من شظايا الإشارات، بلا لون ولاصوت ولا مذاق، تنتظر قوة الخيال، كي تبعث فيها الحياة. وتلك- على نحو من الأنحاء- نعمة كبرى.

في هذه اللحظة، في مكان ما من أرض سكندنافيا، ثمة رجل لديه قدرة فذة على الاسترجاع الشامل، وهو أيضاً يسجل حياته. وقد قيل لي إنك لو شئت إثبات كل التفاصيل التي تقدمها الذاكرة، فسيقتضيك الأمر سنة كي تسجل سنة، وبما أنك بدأت هذا العمل متأخرًا فإنك لن تنجزه أبدًا. يوضح هذا المأزق أن للسيرة الذاتية هدفًا آخر. إنه أن تمعن النظر في هذا الخليط المدهش من الانطباعات غير الواضحة وغير المتمايزة والتي هي ليست هذا الشيء تمامًا وليست ذلك الشيء تمامًا، ثم أن تحاول- بنظرة خلفية- أن ترى نسقًا معنيًا ينبثق منه.

وأنا أكتب، لا أحس بقهر لقول الحقيقة كلها، فمن المستحيل على المرء- مهما بلغت مشقة المحاولة- أن ينفذ إلى تلك المساحات المعتمة فى دوافعه الخبيئة. والحقيقة أن هناك تابوهات ومحرمات ووقفات، ومساحات من العتمة وراء الحكاية التى أحاول استكشافها، وأنا، يقيناً، لا أرى لعلاقاتى الشخصية وصور عدم تبصرى وتورطى ومبالغاتى وأسماء أصدقائى الأقربين، وانفجاراتى الخاصة الغاضبة، ومغامرات العائلة، وديون العرفان بالجميل- وهذه وحدها تملأ دفترًا كبيرًا- لا أرى لها مكانًا هنا، بأكثر مما لليالى الافتتاح الشهيرة وما تحفل به من فتنة وبؤس. ثم إننى لا أحترم على الإطلاق تلك المدرسة فى كتابة السيرة التى تعتقد بأنه لو أضيفت كل التفاصيل الاجتماعية والتاريخية والسيكولوجية بعضها لبعض فسوف تظهر الصورة الشخصية الحقيقية. أنا بالأحرى أقف إلى جانب هاملت حين طلب نايًا ليعزف عليه ضد البؤس الإنسانى دون أن يكون عارفاً- بالضرورة - فتحاته ووقفاته. وما أحاوله هنا هو أن أنسج - على أفضل نحو أستطيعه - الخيوط التى عملت على تطوير فهمى العملى، على أمل أن شخصاً ما يمكن أن يجده مفيدًا فى تطوير خبرته هو.

تحاول الممرضة أن تكون رحيمة بالطفل ذى السنوات الخمس، والذى يحيره أنه وجد نفسه فى سرير مستشفى فى منتصف الليل: «هل تحب البرتقال؟» كانت تسألنى، أجبتها بعناد: «لا»، أثيرت الممرضة لفشل حيلتها المعتادة، فقدت صبرها: «لكنك ستأخذه على أى حال..»، ثم حُملت على عجلات إلى غرفة العمليات. قالت: «هنا ستشم رائحة البرتقال..»، وأطبق قناع على فتحتى أنفى، وعلى الفور ثمة طنين ورائحة مرة. يتدلى من الأعلى جهاز جراحى متأرجح. حاولت أن أتماسك لكننى فقدت السيطرة، تحولت الضجة والخوف إلى رعب خالص، بعده النسيان. تلك كانت صحوة أولى، تعلمت منها كم هو صعب أن تدعها تذهب عنك.

تمضى السنون، وألبس لباس الحرب. هذا تنكر، وهذا الشخص الغُفْل لا يمكن أن أكونه أنا. لكنها حرب دائرة، وعلى طالب اكسفورد أن يدفع

مقابل امتيازاته مرة واحدة، فيتدرب مدة أسبوع كى يصير ضابطاً، لأن الطالب الجامعى هو مادة الضابط. منذ طفولتى، ترعبنى فكرة الحرب، ولكن لأنها بدت لى كأنها تحدث خارج الزمن العادى، بعيدة عنه، فقد كنت أعتقد أنها إن جاءت فبوسعى تفاديها بالاختباء تحت سريرى حتى تنتهى، الآن أرى أننى لم أستطع الخلاص منها، أخفقت كل الأعذار ومحاولات الزوغان، وها أنا فى الصف، فى حذاءين ثقيلين وثياب خشنة.

اليوم، تجربتنا الأولى فى تدريب اجتياز الحواجز. حين تنطلق الصفارة سوف ننطلق، والعرفاء يطلقون من حولنا صيحات التشجيع، والمتحمسون سوف يتقدمون للأمام: يقفزون على الحبال ويجتازون العوائق ويضربون المنصات بحماسة. وجئت الأخير. منذ أيام المدرسة وأنا متهرب محترف: أتجاهل صيحات العرفاء، وأسحب نفسى بمشقة فوق جدران وهمية، وبدل أن أثب أنزلق بهدوء هابطاً حتى أصبح معلقاً بيد واحدة، قبل أن أسقط بحذر على الأرض. وجاء وقت كان علينا أن نعبر فيه نهرًا على قطعة من الخشب، عبر الآخرون إلى الضفة الأخرى وهاصيحاتهم المرحة تتلاشى فى المدى، والعرّيف يقف بانتظارى، زأر فى وجهى: «تعال.. ياسيدى..» كانت اللهجة مهينة دون شك، لكننى برغُم ضابط، ولى الحق فى أن أخاطب: «يا سيدى» بشكل إلزامى!.

وضعت فردة حذائى الضخمة على الخشبة، والتقطت فرعاً من شجرة تتدلى من فوقنا، الآن أصبحت القدمان كلتاهما على الخشبة «تعال يا سيدى..» وتقدمت . «اترك الفرع.» خطوتان أخريتان وصلت إلى أن أوازن نفسى وأنا أمسك ورقة شجر، وهبتنى هذه الورقة الشجاعة، فمضيت إلى الأمام وأنا بتوازن معقول، إننى أستطيع أن أتدبر الأمر، والخشبة تستطيل أمامى تشق الماء، والعريف يشير إلىَّ إشارات مشجعة. خطوة أخرى. اليد التى تمسك بورقة الشجرة موازية لكتفى، وفى الخطوة التالية أصبحت ورائى، كنت متوازناً، وواثقاً، لكن ذراعىَّ ممتدتان لآخرهما، فلا أستطيع أن أخطو خطوة أخرى ما لم أتخلص من هذه الورقة، وأنا غير

قادر على التخلص منها. وصاح العريف فى خوار: «اترك هذه الورقة.. اتركها.. هذه الملعونة» وأنا أقاوم، هو يخور وأنا أستجمع كل إرادتى كى أجعل أصابعى تنفك عنها، لكن أصابعى تقاوم. بذراعىَّ وراء رأسى تماماً كنت أحاول التقدم للأمام، ومازالت الورقة تمنحنى الثقة، وذراعى الآن ممدودة إلى حدها الأقصى. هو يدفعنى فى اتجاه، وقدماى يدفعاننى فى اتجاه آخر، وللحظة بديت منحنياً مثل برج بيزا، وفى لحظة طويلة أطلقت الورقة من يدى، وسقطت فى مجرى الماء محدثاً طشيشاً ونشيشاً.

أعود إلى هذه الصورة مرة بعد الأخرى: الخشبة وورقة الشجر، أصبحتا جزءًا من أساطيرى الخاصة، من حيث أنها تحتوى- على نحو من الأنحاء- الصراع الجوهرى الذى حاولت فى حياتى كلها أن أجد له حلاً: متى تتعلق بتقليد معين، ومتى تنظر من خلاله ثم تدعه يمضى.

حين كنت طفلاً، كان لدى وثن. لم يكن حجاباً حامياً، بل آلة عرض سينمائى. لفترة طويلة جداً لم يكن مسموحاً لى بأن ألمسها؛ لأن أبى وأخى الأكبر هما اللذان يفهمان دخائلها، ثم جاء اليوم الذى اعتبرانى عنده كبيراً بما يكفى كى ألمس وأفك خيوط هذه البكرات الصغيرة، من مقاس تسعة ونصف ملليمتر، من ماركة باثى Pathe، وأن أقيم شاشة صغيرة من الورق المقوى داخل منظور مسرح الدمى الذى أملكه، وأراقب- بانبهار يتجدد دائمًا- الصور الرمادية المخدوشة . ورغم إعجابى بالصور التى تعرضها، إلا أن الآلة نفسها كانت جهمة لاجمال فيها. وكان ثمة متجر أمر به فى ذهابى للمدرسة وعودتى منها، يعرض فى واجهته آلة عرض صغيرة رخيصة مصنوعة من الصفيح الأحمر والذهبى. وكنت أشتهى أن أملكها. والمرة بعد المرة، سوف يشرح لى أبى وأخى كيف أن موضوع رغباتى هذه لا شىء لدى المقارنة بتلك الآلة الراشدة الجادة التى نمتلكها فى بيتنا، لكننى رفضت أن أقتنع، لأن وهج الأحمر القانى كان

أقوى من الحجج التى قدماها، ثم سألنى أبى: «ماذا تفضل: جنيهًا براقًا لامعاً، أم ستة بنسات رمادية متسخة؟..»، وقد عذبنى السؤال، وخيل إلى أنه فخ، لكننى سأبقى دائماً فى صف الجنيه البراق اللامع.

بعد ظهر أحد الأيام، أخذت إلى «بومبس» وهى مكتبة فى «اكسفورد ستريت» لأشهد عرضاً للأطفال يقدمه مسرح للعرائس من القرن التاسع عشر، كانت تجربتى المسرحية الأولى، وإلى الآن ما تزال عندى ليست التجربة الأكثر حياة فقط، بل والأكثر صدقاً كذلك. كل شىء كان مصنوعاً من الورق المقوى، وداخل البرواز المسرحى من الورق المقوى كان عظماء العصر الفيكتورى يتبادلون الانحناءات الصارمة فى صناديقهم الملونة. وتحت أضواء مقدمة الخشبة، فى حفرة الأوركسترا، كان قائدها يقف ممسكاً عصا قيادته منتظراً إطلاق النغمة الأولى، لم يكن شئ يتحرك، وفجأة بدأت الستارة الحمراء الصفراء ذات الأهداب فى الارتفاع البطىء ليظهر «الطحان ورجاله» على الطريق، وقد رأيت بحيرة مصنوعة من صفوف متوازية من الورق المقوى الأزرق له خطوط متموجة وحواف متموجة، وعلى الأفق البعيد كان ثمة شكل دقيق من الورق المقوى لرجل فى قارب، يتمايل خفيفاً، يعبر خلال الماء المرسوم من شاطئ لشاطئ، وحين يعود فى الاتجاه المعاكس يبدو أقرب وأكبر، لأنه فى كل مرة يدفع إلى الجناحين بسلك طويل، يتم تغييره خفية ووضع نسخة أكبر منه، حتى وصل طوله فى الدخول الأخير بوصتين كاملتين، والآن خرج من القارب، وبيده مسدس مشرع، وينزلق بنعومة لمركز الخشبة. هذا الدخول العظيم، الذى يليق بعظماء الناس، كان حقيقة مطلقة، كذلك كانت تلك اللحظة التى أزاحت فيها الأيدى الخفية تلك الطاحونة ذات الأشرعة التى استدارت بعيداً، وفوقها سماء صيف زرقاء تتهادى فيها سحب ناعمة، وأسقطت بدلهما صورة متوهجة للطاحونة نفسها وقد أصابها انفجار له طابع النبوءة، فتناثرت الشظايا من قلبها ذى اللون البرتقالى. هنا كان عالم أكثر إقناعاً من العالم الذى عرفته فى الخارج.

والطفولة سعيدة لأنها حرفية، فالتعبير بالاستعارة والمجاز لم يبدأ بعد في تعقيد العالم، وحتى إذا لم يطرح المرء على نفسه السؤال: «ما هي الحقيقة؟»، فإن الطفولة هي تجوال دائم إلى الأمام والوراء عبر حدود الواقع، ومع نمو الفرد فهو إما أن يتعلم ألا يثق بالخيال، وإما أن يميل إلى كراهية ما هو يومي، والبحث عن ملاذ في عالم غير واقعي. وقد اكتشفت أن المتخيل يضم السالب والموجب معاً، وهو ينفتح على مجال مخاتل، لا أمان له، حيث يصعب التمييز بين الحقائق والأوهام، فكلها لها ظلال، وكان عليَّ أن أتعلم أن ما ندعوه الحياة ليس سوى محاولة قراءة تلك الظلال، محاولة يقطعها عند كل منعطف، ما نفترض أنه الحقيقة.

كنت راقداً على سريري، في ذلك النوع من الحمى الذي يجعل الفراش خشناً، واليوم لا ينقضي، وكنت أسمع ضجيجاً صادراً عن أرض الغرفة ،أسفل مني، وكنت أفسره بأنه الضجيج الذي يصدره عمل الغواصة الأرضية، وقد استلهمتها من المجلات المصورة التي أقرأها كل أسبوع. وكنت على اقتناع بأنها يمكن في لحظة من اللحظات أن تشق طريقها خلال أرض الغرفة ويتقدم قائدها الخليع لدعوتي إلى مصاحبته في رحلة جديدة محفوفة بالمخاطر في عالم تحت الأرض، وكان ما سأقوله له جاهزاً عندي، لكنه لم يأت أبداً، فكان على أن أعود إلى وثني الخاص: بكرتان ثمينتان من أفلام سينما المحترفين، كنت قد عثرت عليهما في مزبلة ما، كان على أن أعرِّضهما للضوء، ممسكًا بها بين إصبعين، وأبعث الحياة في الصور بأن أهز يدي هزات صغيرة متعاقبة. واحدة منهما كانت ذات لون أخضر باهت، وكانت تكشف عن صورة ظلية (سيلويت) لرجلين فوق سطح، أما الثانية فكانت ذات لون أحمر لعوب، وتكشف رجلين يفتحان أحد الأبواب ببطء. وفي كل مرة تنشأ قصة جديدة عن تلك الشظيات من الأحداث. واكتشفت بسعادة أن الامكانيات المحتملة لا يمكن استنفادها.

يخيل إلى أن السينما والمسرح لم يخلقا إلا من أجل مساعدة إنسان على الذهاب إلى «مكان آخر».

في معرض الراديو الكبير احتشدت جماعة حول صندوق تتابع صورة رمادية ذات حبيبات تعرض على شاشة زجاجية صغيرة. شققت طريقى للأمام، لرؤية هذا الابتكار الكبير العظيم: التلفزيون. وكانت الشاشة الصغيرة تعرض صورة رجل يشرع بندقية. فجأة وجدتنى مسحوباً داخل الشاشة، اختفت الجماعة المحتشدة والقاعة التى يقام فيها المعرض وما همنى، كنت جزءًا من الحكاية، لا يهمنى سوى أن أعرف كيف ستنتهى. وخبرت– للمرة الأولى– كيف يمكن للوهم أن يستولى سريعًا علينا، وكيف يمكن أن يتفتت جوهرنا ويختفى فى عالم غير حقيقى.

فى وقت آخر كنت وأمى ندلف إلى مقاعدنا فى سينما صغيرة فى جبال سويسرا، وكانت لحظة دخولنا تعرض إشارة عرض الفيلم القادم، وهنا أيضاً كان على الشاشة رجل يشهر بندقية، لكنه هذه المرة كان يصوبها إلى رأس فتاة ترى بالكاد على وسادة فى الظلام، وكان يدمدم: «أين مفتاح الجاراج؟» إلى اليوم، مازلت أسمع هذه العبارة فتعطينى الرجفة نفسها. بعد هذا بربع القرن، فسر لى بريخت: لماذا كان من المهم عنده أن يحول بين المتفرج وأن يتوحد بما يدور أمامه على الخشبة، ومن أجل هذا ابتكر سلسلة من الوسائل: اللافتات والشعارات والإضاءة شديدة السطوع، كى تجعل المتفرج على مسافة آمنة. استمعت إليه بأدب، لكننى لم أقتنع، فالتوحد عملية أكثر خفاءً ومراوغة مما يعتقد، فشاشة التليفزيون ساطعة، ونحن نعرف– حتى العظم– أنه ليس سوى صندوق، وأننا فى بيوتنا، رغم ذلك يكفى أن يرتفع إصبع واحد فى وقته الصحيح حتى نتوحد به. بندقية وقبضة مضمومة ويكتمل الوهم. أين مفتاح الجاراج؟

كانت أفلام السينما نوافذى الحقيقة على عالم آخر. نادراً ما ذهبت إلى مسرحية، وإذا كان قد حدث قليلاً، فقد كانت تسحبنى أمى صاحبة

الميول الفنية، أما أبى فكان يقول وهو يغمز بعينه: «أنت وأنا لسنا من أصحاب الثقافة الرفيعة.. فنحن نحب الأفلام..» وحين أكون فى المسرح أكون منبهراً فى الأغلب، لكننى لم أكن لأنبهر بالحكاية أو التمثيل، بل بالأبواب والأجنحة، فهى التى تستولى على خيالى: إلى أين تؤدى؟ ماذا وراءها؟ ويوماً ما ارتفع الستار، ولم تكن الحوائط الثلاثة المعتادة لغرفة المعيشة، بل ظهر سفينة، عابرة محيطات حقيقية، ولم يكن مفهوماً أن تنتهى هذه السفينة الرائعة فى جناحى المسرح. كان على أن أعرف إلى أين تؤدى هذه الممرات بعيداً عن تلك الأبواب الحديدية الضخمة، وماذا كان فيما وراء هذه الكوى على جانبيها، إذا لم يكن البحر فهو المجهول.

كل يوم، لكى أذهب إلى المدرسة، يجب أن أستقل قطار لندن تحت الأرضى، المسمى بالأنبوب وهو قطار أسطوانى مثل اسمه، يشق طريقه خلال أنفاق دائرية، وعند كل محطة، وعلى أى رصيف، ثمة أبواب مرفوع عليها «ممنوع الدخول»، وكنت أطور خيالات جامحة حول هذه المداخل، مقتنعاً بأنها لابد تخفى متاهات غامضة تؤدى إلى عالم تحت المدينة، وقد تمنيت طويلاً أنْ أرفع مزاليج هذه الأبواب الحديدية الممنوعة، وأنفذ من خلالها. لم أمتلك أبداً الشجاعة الكافية لفعل مثل هذا، ولكن بقى دائماً لدى إغواء بأنه وراء هذا الجدار مباشرة ثمة يربض عالم آخر، فى متناول اليد، غنى بالأسطورة، ملىء بالدهشة، يؤدى إلى عالم ثان، وثالث، حتى يبلغ آخرها وهو غير المرئى تماماً. وفى الأيام التى ندرس فيها نصف اليوم فقط كنت أخرج بدراجتى إلى الريف، ويمكن أن أرقد على الأرض، محاولاً أن أتسمع أنفاس الأرض، كنت أريد أن أقذف بنفسى إلى الطبيعة، حتى إننى كنت أنقر على الصخور كما لو كانت مطارق على الأبواب، على أمل أن تستجيب لطرقاتى قوة بدائية ما، أو كائن لم يسمع به أحد. وذات يوم وأنا أرقد راضياً وسط العشب الطويل، انبثق فجأة

سؤال، لا أدرى من أين، وأمسك بى من رقبتى: ماذا لو أنك كنت فى هذه اللحظة أقرب ما تكون للطبيعة فى حياتك كلها؟ ماذا لو لم تكن كل حياتك التالية سوى ابتعاد تدريجى عن اللحظة التى أنت فيها الآن؟» .

الفتيات الجميلات، الفتيات البدينات اللائى يتعرقن ولا يفتحن الشهية، الرجال فى قبعاتهم السود المستديرة، وسراويلهم المخططة يقرءون صفحات المال فى صحفهم اليومية، وعيناى ، عينا فتى منبهر فى السادسة عشر، بوسعهما أن تجولا أماماً ووراءً عبر صفوف من وجوه راكبى القطار، وفى كل مرة تحطان على وجه عجوز يلقى نظرات فارغة على لامكان، وفى أذنى همس سطر من ت. س. إليوت حفظته فى المدرسة: «فى فترة التوقف القصيرة بين المحطات يعمق خواء العقل..»، وقد يأتى السؤال نفسه من جديد: لماذا يعد الكبر انهياراً؟ هل على الكتفين أن تحدودبا مع تقدم السنين؟ هل للإثارة محاق؟ هل هذا جزء من خطة الطبيعة: الانزلاق البطىء نحو القبر؟..»

وقد يحدث أن أتمشى على طول الشارع، محدقاً إلى رفاقى البشر، بشعور من الدهشة لم أفقده أبداً، مسائلاً نفسى: ما هذه الكائنات؟ ما أشد الغرابة التى يبدون عليها! وقد أرى الوجوه دون أن أتعرفها، على نحو ما نتخيل أهل المريخ: مجرد كرات من اللحم الحى، شقت على نحو طولى، ثم علبت مع مضخات عجيبة وثقوب، وقد أحملق فيهم كأننى وهبت– لتوى– عيون المستقبل، فأرى السخف والقبح فى تلك الصناديق المدرعة ذوات الموتورات وهى تحملهم على عجلات صاعدة وهابطة فى الشارع.

كنت أقرأ كتباً فى العلم، ليس كثيراً لأننى أحب الحقائق والمقاييس، بل لأننى واقع فى أسر الأفكار التى تثيرها. فى تلك الأيام، كان ثمة كاتب اسمه «چيمس دن»، أصاب نجاحاً كبيراً بسلسلة من الكتب عن الزمن، وكنت قد التهمتها، فبدا لى أن كل أسئلة الحياة قد وجدت حلولها أخيراً. كتب يقول إن الأبدية هى لوحة مفاتيح البيانو، والزمن هو اليد التى توقع

عليها الألحان.

كنت أتمشى فى طريق «تشارينج كروس» أحدق فى واجهات المكتبات حين التقطت عينى مجلدًا ضخمًا معروضًا، على غلافه طبعت- فى حروف كبيرة- الكلمة السحرية: «السحر»، فى البداية كنت خجلاً من هذا الاهتمام، وقد دخلت عدة مرات إلى المكتبة مدعيًا أننى أتصفح أعمالاً على رفوف أخرى قبل أن أعود متسللاً لأقلب صفحاته. وفجأة لفت هامش فيه انتباهى: «الطالب الذى يبلغ درجة «الماجستير الكبرى Magister Primns» بوسعه أن يحوز الثروة والنساء الجميلات، وبوسعه أيضاً أن يستدعى رجالاً مسلحين إذا شاء..»، ولم يعد الأمر يحتمل المقاومة فاشتريت الكتاب رغم أن ثمنه كان باهظًا بالنسبة لى، وعمدت من فورى إلى تقصى أخبار المؤلف الذى كان اسمه «إليستر كرولى» على جانب من الشهرة وسوء السمعة، بحيث يثير قدرًا من الإثارة والخوف. عن طريق خطاب للناشر جاء نى رقم تليفون، ومنه إلى موعد فى عنوان فى «بيكاديللى» حيث يعيش السادة الميسورون حياة المدينة فى شقق غالية تتوفر فيها الخدمة. كان الساحر العظيم رجلاً متقدمًا فى العمر، يلبس ثياباً من التويد الأخضر، رقيقًا ومجاملاً. فقد كان يوصف فى العشرينيات بأنه أكثر الرجال شراً فى العالم، لكننى أعتقد أن حظه قد عثر به، فقد بدا متأثراً باهتمامى، والتقينا عدة مرات، كنا ننحدر معاً على طول جادة بيكاديللى، وكان يمكن أن يقف- وسط ارتباكى- فى قلب حركة المرور فى الظهيرة، رافعاً عصاه المنحوتة نحتاً جميلاً، ويغنى صلاة ابتهال إلى الشمس. ومرة دعانى للغداء فى فندق «راندولف»، ومرة ثانية: وسط قاعة الطعام المزدحمة التى وقفت مذهولة، راح يتلو تعويذة على طبق الحساء. ومرة سمح لى بأن أخفيه فى فراشى فى «اكسفورد» حتى أستمتع بتقديمه فى ذروة حفل من حفلات الكلية. وفى ذات المناسبة انفجر غاضباً فى وجه نادل من فندق «راندولف»؛ لأنه سأله عن رقم غرفته فخار فى

وجهه: رقم عام الوحش طبعاً– ٦٦٦!.

وحين قمت بعملى الأول فى لندن، وهو إخراج «دكتور فاوست»، وافق على أن يبقى مستشارى في شئون السحر، وقد حضر أحد التدريبات بعد أن أخذ منى وعدًا بأن أحدًا لن يعرف من هو، وهو يريد أن يراقب– غير مرئى– من وراء المقاعد، أما حين بلغ الأمر أن يتجسد دكتور فاوست فقد كان هذا فوق احتماله، هبَّ واقفًا على قدميه، يزأر فى انفعال: «لا. لا. لا. أنتم بحاجة لملء وعاء من دم الثور. إن هذا سينتج أرواحًا حقيقية.. أعدكم بهذا..»، ثم أضاف بغمزة عين واسعة: حتى ولو فى حفلة ماتينيه!.. لقد نزع الأسطورة عن نفسه، وضحكنا معاً.

ما سيطر على سنواتى الباكرة كان– بالتبادل– تشكك طبيعى وفرح بالسخرية، وعلى مستوى آخر: حنين إلى معتقد. فى المدرسة كان «مستر هابرشون» يعلمنا الكتاب المقدس، كان يضع ياقة إكليريكية، وكانت لديه حيلة هى أن يحك وجهه بيديه، حتى ليبدو وقد انتزع طبقة من جلد وجهه، وترك وجهه كله متغضنًا أحمر. وكنت قد عرفت منذ كنت طفلاً أننى يهودى وأننى روسى. غير أن هذه الكلمات بقيت عندى مفهومات مجردة، أما انطباعاتى فكان يحددها– تحديداً عميقاً– أنها إنجليزية: البيت بيت إنجليزى، والشجرة شجرة إنجليزية، والنهر نهر إنجليزى، وكانت الكنيسة الصغيرة فى مدرستنا هى المكان الذى نتبادل فيه الضحكات المكتومة بعد أن نصحو من النوم، لكنه كان فى بعض الأوقات يتوهج بشغف سرى، مثل هذا الوقت الذى بلغنا فيه جميعًا السن الذى نصبح فيه مرشحين لعملية «تثبيت العماد»، ذهبت إلى مستر هابرشون، مختلطاً، خجول الوجه، أنتظر بشوق منه أن يأخذنى إلى رحلته الدينية الخاصة، لكننى على ذلك مرتبك بطريقة مؤلمة لفكرة أننى أفتح قلبى لسخرية أولئك الذين هم موضوع نكاتنا، والخوف من أن أرغم على الإشارة إلى الرب فى بيتنا الليبرالى ذى التهيؤ العلمى. كان مستر هابرشون يجلس هناك يحك وجهه: «هناك أوقات فى الحياة تعرف فيها دون سؤال أن هذه هى اللحظة

إذا تركتها تفوت فلن تعود أبداً.»، وحك وجهه مرة ثانية كما لو أنه كرة مسحورة يستطيع أن يطالع فيها الحقيقة. ولم يكن واضحاً لى تماماً أية لحظة تلك التى كان يعنيها، لكننى مضيت قدمًا فى احتفال تثبيت العماد، وبقيت العبارة تتردد علىَّ ذلك الحين، هل بوسع المرء أن يعرف يقينًا أن «هذه هى اللحظة»؟. إننى ما أزال أعجب وأرتجف لفكرة أننى يمكن أن أكون قد أضعتها، أو يمكن أن أكون أضيعها الآن.

وفى اكسفورد، كل صباح، كانت ثمة لحظة ثمينة من العزلة، حين كنت أعبر بوابة إلى ممشى خاص يمضى إلى جوار النهر. كان كثيف الزرع، لكن الشمس حين تشرق كانت تضيىء كل فرع من الفروع، وتكشف كأنما- بالحفر البارز- ذلك التعقد المذهل لكل فرع وغصن وورقة. حين كنت أمشى هناك كنت أستمتع بتلك الأشكال التى لا نهاية لها، وبتلك التفاصيل التى تتحرك وتعيد ترتيب نفسها مع كل خطوة أخطوها، وكنت أتباطأ فى سيرى، ثم أتمايل إلى الأمام وإلى الخلف، كى أختبر تغير التفاصيل فى هذا «الكاليد سكوب» الرائع، وأستمتع أكثر وأكثر بنظرات طويلة ألقيها على ذرات الإدراك التي لا تكف عن التغير، وكنت أعى أن ثمة تنهيدة راحة صادرة عن مصدر عميق غير معروف فى داخلى، وأن هذا الإحساس بالجمال لا ينفصل عن لون من الحزن الخاص، كما لو كانت الخبرة الجمالية بقايا عن فردوس مفقود، ويخلق هذا عندى تطلعاً. لأى شىء؟ لم أكن أعرف.

بعدها بسنوات طويلة، كنت أجرى بعض التجريب حول العقاقير المسببة للهلوسة، وابتلعت حبة مصنوعة من الفطر المكسيكى. فى البداية كنت ساخطاً؛ لأننى لم أدخل فى عالم من الرؤى غير العادية. ثم، لدهشتى، أيقظت فى هذه الحبة حساسية متناهية، بالضبط فى رأس إصبع السبابة. هذه المرة كان إدراكى للتفصيل عن طريق اللمس من الثراء والاكتمال درجة أننى كنت مستعداً للتنازل عن حواسى الأخرى، كنت أقبل أن أكون أصم وأعمى إذا بقى لى اللمس فى هذه النقطة

الدقيقة. كانت هذه النقطة الدقيقة عالماً. فهل أكون قد نفذت فى قلب اللحظة الهاربة؟

يقال، غالبًا، إن المسرح الاليزابيثى صورة العالم. الخشبة المفتوحة سوق مزدحم، بابه الداخلى يؤدى إلى الجحيم، والخشبة الداخلية التى تحيطها الستائر هى لعرض الأسرار الخاصة التى تخفيها الحوائط الأربعة، والشرفة هى المستوى الأعلى منه يمكن أن تنظر لمن أسفل، وينظر من هم أسفل إلى أعلا، أما الشرفة العليا فهى للتذكرة بأن نظام الكون يحكمه الآلهة والآلهات والملوك والملكات.

وعلى النحو نفسه، كان البيت الذى نشأت فيه عالمًا كاملاً. هذا العالم الكامل يقع فى ٢٧ فيرفاكس رود لندن W4- تليفون شسويك ٥٧٥.

حين تعبر البوابة، ووراء سياج صندوق البريد، حديقة أمامية صغيرة ذات درجة تؤدى إلى الباب الأمامى الأخضر، وكانت له مطرقة من النحاس إلى جانب رقم المنزل من النحاس اللامع كذلك. وحين يأتى الصيف تنشر فوقهما مظلة قطنية إلى جانب، وعلى مستوى أدنى الباب الخلفي الذى كان يسمى «مدخل الباعة»، وكان يعنى أن على الأشخاص غير ذوى الأهمية أن يقطعوا ممراً ضيقاً، مزدحماً بالدراجات، فى نهايته باب صغير. كنت قد درجت فوقه فى مرحلة باكرة، ووقعت أصرخ فى رعب وأنا أخبط الدرجات الخشبية فى ظلام «الحاصل». هنا كان عالم سفلى كامل من الفحم ونسيج العنكبوت، وثمة مصباح أصفر شاحب يلقى ظلالاً مخيفة، وفتحات التهوية مربعة صغيرة، أصغر من أن تسمح بالزحف من خلالها، ثم إنها لا تؤدى إلى مكان. على أن هذا كان مكان الظلام الذى يشع نوره الخاص، ودفئه الخاص، وأمنه الخاص. وحين جاءت الحرب أصبح هذا العالم السفلى ملاذنا من قصف القنابل. وقد أثثه أبى- المولع بالكمال- بالسرر وقطع الديكور الصغيرة، وأقسمت أمى، فيما بعد، بأن

أسعد أوقات حياتها هى تلك التى قضتها وهى تجمع عائلتها حولها فى هذا الرحم العميق. فى الممر التالى لباب الحاصل كان ثمة مطبخ أصفر من الطراز القديم، إلى جانب موقد ضخم من طراز «آجا»، كان طباخ صغير يسهل إعداد الفطائر عن طريق قضيب دوار. وكان ثمة الطاهية أيضاً، هى التى ترفع الستائر وتحمل الفحم إلى النار وتتحمل انتقادات أمى بامتعاض. كانت تتهم بالسرقة، وتطرد بشكل منتظم، لكنها تعود دائماً. ثلاث درجات تؤدى إلى الصالة خلال باب. أذكر بخجل أننى قمت بتدريب كلبنا كى ينبح فى وجه الخادمة وهى تعبر هذا الباب تحمل صينية ثقيلة بما عليها. إلى اليمين كانت غرفة الطعام ذات نافذة تطل على الشارع. وفى أيام الآحاد كان أبى يشد الستائر الثقيلة حتى لا يرانا أهل البيت المقابل ونحن نأكل الفراريج بأصابعنا. وحجرة الطعام تفصلها عن حجرة المعيشة مزيد من الستائر الحمر الثقيلة، وكانت هذه الستائر ذاتها مصدر فرح بلا حدود من حيث أنها تشكل، وحدها، مسرحًا، فهى يمكن أن تنفرج أو تغلق ويمكن أن تزاح لأعلى أو تعقد كأكاليل. وحين يكون لدينا حفلات سمر فإن أبى يستطيع أن يمارس ألعابه هنا، متخذًا من «ألكسس» أخى الأكبر، مساعدًا له. كان أبى حاذقًا جدًا، وكانت له حقيبة خشبية مثيرة للتساؤلات، مليئة بعصِّى السحرة وقبعات عالية قابلة للانطواء، ومجموعات من أوراق اللعب المستخدمة فى الحيل، وغير ذلك. كان بوسعه أن يقرأ أوراق اللعب من على مبعدة بواسطة تلسكوب صغير من العاج، وفى نهاية هذه الحيلة يقول ببراءة: «إنها سهلة جداً..» ويدعو من يشاء لكى يجرب بنفسه، وسوف يحدق ضحاياه الغافلون فى التلسكوب، وإذا سئلوا عما يرونه فسوف يكون الجواب حتمًا: «لا شىء»، عندها سوف يعبر الغرفة إلى حيث تستقر مجموعة أوراق اللعب على مائدة عرضية، ويدير ورقة معدة خصيصاً لا شىء عليها، ويقول منتصراً: «أنت على حق..»، ثم إن بوسعه أن يضع العجة فى قبعة، وتنتهى الأمسيات نهايات مليئة بالمرح حين تقوم سيدة روسية بدينة ذات شعر

مصبوغ وملامح غجرية، بالجلوس إلى البيانو، تعزف وتغنى.

كان البيانو عندنا من النوع عمودى الأوتار، وكنت أرى شكله هذا غير رومانسى على الإطلاق، لكنه كان وراء كثير من التوبيخ الذى ألقاه من سيدات مستشارات ذوات قبعات يحاولن أن يعلمننى السلم الموسيقى، وكان أيضًا الأداة التى تربط- عندى- بين أمى وحزنها الخاص، فقد كانت ثمة حركة من إحدى سونيتات بيتهوفن، تعزفها أمى عزفًا سيئًا لكنه مثقل بشعور عميق، وهى تتنهد وتتمتم بالروسية: «دوشابوليت.. دوشابوليت».. أى أن الروح تتألم. كما أصبح البيانو نفسه الأداة التى أستطيع بها أن أميز يدى اليمنى من يدى اليسرى. حتى الآن- وأنا رجل ناضج- فإننى فى لحظات الارتياب أسقط فى الفراغ صورة لوحة المفاتيح أمامى، فأعرف يدى اليمنى من اليسرى حسب نهايات اللوحة.

أعلى الدرج من الصالة، كان ثمة شبه منبسط جوار دورة المياه، وكان هذا- عندى- مكاناً له إثارة، وذلك لوجود مروحة كهربية، من اختراع أبى، كانت تبدأ الدوران على نحو آلى ما أن يوجد ضغط على المقعد، وكم قضينا ساعات مع حفنة من رفاق المدرسة، نزعم أننا فى طائرة، ونلقى كرات من ورق التواليت، عبر الفتحات، إلى غواصات العدو السابحة فى الماء أسفل منا. فى مواجهة هذه الغرفة كان ستديو أبى: مكانًا مستطيلاً يحتوى مكتبًا من خشب الماهوجنى، والتليفون، ومقعدًا وثيراً مكسوًا بجلد جيد، وساعة مصنوعة من جناح طائرة ألمانية أسقطت أثناء الحرب العالمية الأولى. وخلف المجلدات الضخمة لدائرة المعارف البريطانية «الأنسكلوبيديا بريتانيكا» تقبع كتب جاءت من رحلات إلى باريس وسواها، كان مفروضاً ألا نعثر عليها، أنا وأخى، وكان أفضلها عندنا تلك المسماة «عربة الدخان»، وكان غلافها يصور جماعة من الفرنسيين حمر الوجوه، يملأون الهواء حولهم بالدخان، ويصفعون أفخاذهم منفجرين بالضحك، وكانت بداخله نكات نقهقه لها دون أن نفهم منها كلمة واحدة.

هنا أيضاً قابلت شكسبير لأول مرة، لا عن طريق الكتب بل مباشرة:

مستلقيًا على الأرض، واضعًا على أذني السماعات، وما كان يمكن أن ندعوه- تجاوزاً- جهازًا لاسلكيًا، أخدش سطحًا من البللور بسلك رفيع مرن، كنا نسميه شارب القط، وأستمع إلى عالم غريب من فوقي، فجأة اختفت الخشخشة، وأمكن سماع الأصوات الصادرة عن «هيئة الإذاعة البريطانية» تهتف بحماسة: «مرحى قيصر!. عاش قيصر!..».

وفي الأعلى كان ثمة الحمام وغرفة الأولاد، حيث كنا نرقد- أليكسس وأنا- في الليل نستمع إلى أبوينا يتشاجران- بالروسية- على الجانب الآخر من الباب الواصل. لم أتعلم الكثير من الروسية، وحين حاولت أمي أن تعلمني كنت ألقي بالكتب إلى الأرض، لكنني اليوم حين أسمع حديثًا بالروسية، حتى لو لم أكن أعرف كلمة مما يقال، فإنني أحس إحساساً عميقًا بأنني أفهم عن طريق طبقات الصوت أعمق مما أفهم عن طريق الحواس.

لا يزال البيت أعلا. طبقة أخرى من الدرج ذات درابزين يمكن الانزلاق عليه، تؤدي إلى «عليّة» تصلح لكل الأغراض، كانت قبلاً ستديو فنان، ومن ثم يغمرها ضوء من مصباح سقف زجاجي كبير.

رغم أنه لم يكن سوى بيت صغير من بيوت الضواحي، يقع في شارع عادي، ويرتبط بسواه من البيوت المماثلة على كلا الجانبين، إلا أنه منحني أول شعور بالامتلاء، فعالمه السفلي المعتم هو مكان الخرافة والخوف، وقمته مضيئة وضاءة، كان عالماً بأسره. كان تاماً.

استقرار طفولتي في العالم يغرس جذوره في البيت، ودائرة العائلة الضيقة، وقبل كل شيء: في هذا الحضور الراسخ للأب، وكنت واثقاً- في لاشعوري- أن تلك تمثل كلاً متكاملاً. هذه واحدة من أكثر ذكرياتي تبكيرًا: كنت في حضن أبي، أعبث بأصابعي في ثنايا وجهه، وفجأة انفتح جرح من جروح الحلاقة، وظهرت نقطة دم مثل رأس الدبوس، ومازلت حتى اليوم أستطيع إحياء تلك اللحظة من الصدمة التي أحدثتها نقطة الدم الصغيرة. كنت شغوفاً بأبي، ولم أعرف أبدًا- بما يشبه المعجزة- ذلك الرفض التراجيدي لصورة الأب، والذي هو- إلى حد كبير- جانب من عصرنا.

الشيء الوحيد الذى كان يبعث الضيق فى نفسى هو أنه حين كان يوجه لى النصح، كان دائمًا على صواب إلى حد يبعث على الجنون. لم يكن أبى ثريًا أبدًا، عاش سنوات القحط متنقلاً فى عمله ما بين المهندس الكهربائى والصانع الكيميائى، وهمه الدائم هو ألا يجعل أسرته تحس باحتياج لأى شيء، فهذا ما كانت تعنيه الأبوة. لذا. فقد كنا، أنا وأخى، متشجعين على الاعتقاد بأننا نعيش فى «قرن الخصب»، وأن بيتنا هو أرض للأمن والوفرة، بحيث أنه لو قامت الحاجة إلى أى شيء، فلابد أنه موجود. كان ذلك وهمًا خطيرًا، لكنه وضع أساس الأمن الداخلى بقية الحياة.

في بدايات هذا القرن المضطرب، وفى قرية متخلفة صغيرة من قرى «لاتفيا» عاش أبى طفولة ثورية. كان أبواه من المحافظين على النظام العام، وقد أصابهما الفزع- مع جيرانهما- حين عرف أنه- وهو فى السادسة عشرة- قد ألقى خطابًا ناريًا فى جماعة من الفلاحين المحليين، دعا فيه إلى قطع رقاب البورجوازيين المكتنزة. وقد عاد عليه الخطاب بدعوة إلى موسكو، كأصغر ممثل لاجتماع سرى «للمحرضين فى كل روسيا» الذى داهمته الشرطة بعد انعقاده بعدة ساعات. وبعد انقضاء أسابيع، دبر أبوه أمر شرائه من السجن شريطة أن يغادر البلاد. وهكذا ذهب سنة ١٩٠٧ إلى باريس لدراسة العلوم فى السوربون، وتبعته فتاة كان خداها فى حمرة التفاح، كان قد التقى بها بين أفراد فرقة للموسيقى النحاسية، ذات أمسية صيف على شاطئ البلطيق، وتزوجها. وقادته دراسته إلى «ليج» وحين قامت الحرب العالمية الأولى تراجع هو وأمى، من حيث كان الجيش المتقدم حتى «أوستند»، وحين ضاق الحصار أكثر، جاءا على ظهر قارب متجه إلى إنجلترا.

كان اسم العائلة دائمـاً بريك Bryk، لكن حرف y فى الروسية له صوت حرف u، فى فرنسا أصبح بروك Brouck. لكن ضابط الجوازات فى ميناء دوفر قال: «ليست هذه التهجية الصحيحة» وكتبها: بروك

Brook وهكذا بقيت. وقد عمل أبواى كلاهما للحرب: كان أبى يخترع تليفونات للميدان، ويكتب- فى نفس الوقت- مقالات ثورية لصحف المهاجرين، أما أمى فقد وضعت رسالة دكتوراه العلوم التى حصلت عليها فى الممارسة، بتصنيع مضادات للغازات السامة. وحين انتهت الحرب، تعرض أبى- الذى كان من «المونشفيك» - للعنف من جانب «البلشفيك»، فقرر عدم الرجوع لروسيا، وبقى إنجليزياً فخوراً بإنجليزيته لنهاية حياته.

كان مقتنعًا بأن الأب يجب أن يكون معلماً لأولاده، وكانت لديه ذخيرة هائلة من الأمثال والأقوال، تبقى هى أعمدة الحكمة عند أخى، وعندى، حتى اليوم:

- «الطريقة الوحية لتجد صديقًا أن تكون أنت نفسك صديقًا..»
- «انتظر قليلاً حتى يقوى جناحاك الضعيفان..»
- «كل ظاهرة تصبح واضحة حين تخضع للغة الأرقام..»
- «لا شىء يخلق من لا شىء، ولا شىء يفنى»
- «حين تكون فى السماء، عليك أن ترقص..»

وكرد فعل لشروط الضيق وسوء الإضاءة التى عاشها فى طفولته، فقد أحب دائمًا أن يقيم فى الفنادق الكبرى، وأن يدير كل المفاتيح حتى يجعل البيت دائمًا متألقًا بالإضاءة، وكان يمكنه القول إن كل ما هو بحاجة إليه قطعة ورق وقلم رصاص، كى يقضى اليوم بطوله سعيداً، يجرى ابتكارات وينشغل بأفكار جديدة، لأنه يعتقد أن كل شىء يمكن أن يكون أفضل ، وكان يمكن أن يحكى لنا أنه لو لم يجد ما يعمله، فإنه لا يمانع أن يلتحق بالعمل فى حمام عمومي، لأنه على ثقة من أنه سوف يجد فوراً الوسائل التى تجعل هذا المكان أكثر الأماكن إدهاشاً ومدعاة للراحة فى العالم. قبل كل شىء، كان عظيم الاعتزاز بالعقل، والمحاولات القليلة التى قام بها فى مجال الصحة الطبيعية سرعان ما تخلي عنها، كان يكتب ملاحظاته مستخدماً العديد من أقلام الرصاص الملونة، ويضع خطوطاً تحت كل

شيء باستخدام المسطرة، ونادرًا ما كان يتحرك بدون أن يحمل معه شرائط مطاطية وعلبة من أقلام الرسم، وكان يعلمني دائمًا أن أضع التاريخ على كل وثيقة، وألا أكتب في خطاب «وإنني شخصيا أعتقد..» لأنه ليس هناك معتقد ليس شخصيًا، كان يعطي صوته لليمين ولليسار بالتبادل، وكان يعدد على أصابعه الضرورات التي كان يصر على أن الدولة قامت لتوفيرها، وحين درس أخي ليصبح طبيبًا عقليًا، شاء أن يدخل البهجة إلى قلب أبي فأراه مرجعًا في الطب العقلي يزعم أن من ينشد الكمال إنما هو مريض نفسي، بعدها اعتاد أبي أن ينقر على جبهته ويقول بفخار: «أنا أنشد الكمال».

وقد اعتاد أبي أن يقول لأمي: «أنت تشبهين الموناليزا»، وهكذا.. ذات رحلة في باريس أخذنا إلى «اللوفر» كي نعجب بهذا الشبه، والحقيقة أن أمي كان لها نفس الإحساس الرقيق بأن على الشفتين ابتسامة لا تكتمل أبدًا. وعلى أي حال، فإنني حين أستعيد وجهها وأرى ابتسامتها، أعرف الآن أن ما فيها لم يكن سخرية، بل حزن لا نهائي، نصف خبيء.

كانت ذات حساسية فائقة، غير سعيدة، فنانة، عنيدة وخائفة معًا. لقد تخلت عن أعمق طموحاتها، وهو أن تصبح طبيبة، من أجل أن تتبع أبي وهو يدرس في جامعة تخلو من دراسة الطب، ونتيجة إخلاصها له، درست الكيمياء بدلاً منه، لكنها، لهذا السبب، لم تفقد أبدًا إحساسها العميق بعدم الرضا عن نفسها وعن الحياة. وحين يأتي الضيوف إلى البيت كانت تصاب بالفزع وتختبئ في الحمام، تاركة لأبي تنظيم كل تفاصيل المساء.

وكان أبي يرى أن في رغبتها في الاختفاء جمودًا كان يعزوه إلى حقيقة أنها جاءت من الأقليم الألماني في البلطيق، وأن لها طبيعة بروسية. حين يعود إلى البيت بعد يوم شاق جدًا قضاه في المكتب، كان يتوقع أن يجد التحية من زوجة جميلة حسنة الملبس، أعدت له وجبة منعشة، غير أن هذا ما لم يجده أبدًا، بدله كان يجد أمي تندفع مندهشة من معملها الصغير، حيث تقوم بعملها الخاص، وهو إجراء التجارب على

الهيدروكلوريات وأحماضها، أنفها محمر، تجفف وجهها المتصبب بكم ثوبها، وتقول بتهيج: إنها لم تجد الوقت الكافى لشراء وجبة.

وكان حتمًا أن يتشاجرا كثيرًا، وأن تقوم بينهما توترات كثيرة، لكنهما لم يقتربا منا، أنا وأخى، بما يسبب لنا الضرر. كنت دائمًا إلى جانبهما معًا، وأنا اليوم أجدهما معًا فىَّ. وإذا أنا حاولت أن أفهم مصادر دوافعى وتناقضاتى فسوف أجدها فى هذا الصراع الذى لم ينته أبدًا بين الطاقة والاندفاع والتصميم فى مواجهة الحاجة للاستسلام، والتوازن والرغبة فى المصالحة، كل هذا يعكس الحضور الكامن لأبى وأمى معاً.

وبالنسبة لطفل جسور رغم خجله، فقد كان البيت مكانًا للهدهدة، وكان أبواى وأخى الأكبر هم حُماتى، وكان العالم الخارجى جذاباً، لكنه غامض وغير يقينى، ثم إنه كان موجودًا ليكتشف، وأبى من كبار المؤمنين بأهمية الرحلات واللغات، ومن ثم فقد سافرنا معًا كثيرًا جدًا، وقد غرس هذا فى نفسى، منذ زمن باكر إحساسًا بالقلق وعدم الاستقرار، لم يفارقنى حتى الآن.

وعلى أى حال، فحين تغيب حماية الأسرة يصبح العالم الخارجى بالغ القبح. لقد كرهت المدرسة، وظللت زمنًا طويلاً عرضة للاضطهاد، لأننى لم أكن – من حيث الجسم أو العقل– واحدًا من الفريق. اقتضانى الأمر حوالى الثلاثين سنة كى أكتشف أن القيمة الخاصة للتجربة لا تتبدى إلا خلال الحياة المشتركة للجماعة، ولكن هذا حين حدث، فقد حدث فى شروط هى أبعد ما يمكن عن شروط مدرسة إنجليزية نموذجية آنذاك.

المدرسة كانت رائحة المراحيض، والعرق، والقسوة، والضجر. المدرسة كانت الملاكمة، والدم يسيل على الوجوه، المدرسة لا تتركك فى حالك، هى متنمرة دائمًا. المدرسة هى تلك الشرائح السميكة من الخبز الأبيض، التى نسميها «عتبة البيت»، مع الزبد الذى يلتمع صفاره البهيج فى الضوء الكهربى، فى حين يتناول المدرسون مثلثات منتظمة من «التوست» بنى اللون، يضعون عليها الزبد برشاقة، قضمة بعد قضمة. وفى نوبة غضب

قذفت بطبق ملىء بثريد الشعير فى وجه صبى آخر، فتصاعدت الكتل إلى أعلا حتى قاربت إطار السقف، وحين عدت لزيارة مدرستى بعد سنوات كثيرة تالية، وجدت تلك النتوءات مازالت باقية وقد غطتها شرائط المشمع.

فى الوقت نفسه، كانت ثمة تعويضات كثيرة هى «مخدر» هؤلاء المتمردين الصغار. كانت ثمة الكتب والموسيقى، ومتعة الهرب من الحمام البارد، وتلك اللحظات الرائعة التى يثيرها عندنا عطر هذه الأجمة الصغيرة النظيفة فى كنيسة المدرسة، وسحر الغرفة المظلمة، ونحن نتابع صورة مكبرة تظهر رويداً، وهى تكمل نفسها، جزءاً بعد جزء تحت ضوء معتم أحمر، وجاءتنى سنتان رحيمتان من الكسل بفضل المرض: أولاً فى سلة طويلة ذات عجلات كانت تسمى «كرسى العمود الفقرى»، ثم فى جبال سويسرا، بصحبة أمى القلقة، متروكًا لنفسى: أحادث الكبار، وأتساءل: لماذا تبدو الظلال على الثلج فى لون أزرق متألق. وألتهم تلك الروايات «الأدوارية» الخاصة بربات البيوت التى أجدها على رفوف الكتب فى «بنسيون العائلة»، أو تلك الكتب الشريرة التى لا تجب الإشارة إليها الممنوعة فى إنجلترا، والمباحة هنا على حوامل الكتب فى محطات السكك الحديدية، فى تلك الطبعة المعروفة باسم «تشوتنتز». وكانت ثمة الصدمة الأولى بالبحيرات الإيطالية، بياض الضوء فى الحرارة، برودة الحجرات مغلقة شيش النوافذ، سلال القروين الصغيرة ذوات اللون الأرجوانى، تسكع العواجيز المتداعى، الفيلات على الطراز الاستعمارى تحيطها أشجار السرو وتنعكس ظلالها فى الماء، نهايات الأيام العاطفية، ومرض الحب القاسى الذى ولد من نظرة ألقتها علىَّ تلميذة إيطالية داكنة الشعر من فوق درج!

هذا الانبعاث للحنين، هذا الانفتاح على عالم الراشدين، لا يمكن أن يتأخر. بدأت الحرب وعدت ثانية لمدرستى الداخلية، لكننى عدت أكبر وأكثر زهواً. ووجدنى أساتذتى كثير الأسئلة. طبيب المدرسة، وهو رجل مختال أحمر الوجه، كتب تقريرًا لولى أمرى يصفنى بالوقاحة، لأننى دخلت إليه

بطفح على جلدى، ووجهت له السؤال: «أتعرف ما هذا؟»، المؤكد أننى وجهت له السؤال فى صيغة رجل يتحدث إلى رجل، ولم يكن هذا يليق من صبى صغير مثلى، وقضيت وقتًا طويلاً وأنا فى حيرة: هل يمكن أن يقع الضرر على أى شخص لافتراض أن هناك شيئًا لا يعرفه؟

والحقيقة إن عالم الراشدين كان مليئًا بالخيبات. فسرعان ما تعلمت أن العمل بالتعليم كان الخيار الأخير لخريجى الجامعة الذين لم يجدوا فرصتهم فى الصحافة أو النشر. فمعلمو الرسم كانوا يخيفون العين ويجعلون اليد ثقيلة خرقاء، ومعلمو الغناء يصدون الصوت، ومعلمو الجغرافيا يجعلون العالم كله متماثلاً وقاحلاً، ومعلمو النصوص المقدسة يحُوْلون بين الروح والحركة، ومعلمو الألعاب يجعلون حركة الجسم عقوبة بدل أن تكون فرحة. الاستثناء الوحيد كان مستر تايلور الذى كان يعلم الموسيقى دون حماسة كبيرة، لأن اهتمامه الحقيقى كان إخراج مسرحيات المدرسة. كان شابًا، أسمر، مليئًا بالحيوية، يبدو كالغريب المثير للدهشة، الذى يمكن– عن شر– أن يكون غير متحفظ ازاء بقية هيئة التدريس. كانت أعظم ميزاته أنه يدعوك إلى الشاى حين يريد أن يمارس– بحرية– نمائمه عن المدرسين والصبيان. وفى يوم كان يثرثر مع جماعة منا حول المقال الذى يختارون كتابته فى العطلة الأسبوعية، والتفت إلىَّ فجأة وسألنى: «لماذا يكون الإيقاع هو العامل المشترك فى كل الفنون؟» وأنا الآن على يقين أنه من بين آلاف الكلمات فى النقد والنصح والإرشاد الخلقى التى نطق بها المعلمون، لا أستطيع أن أستعيد سوى هذه العبارة الواحدة. وما زالت تلح على عقلى، وإذا كانت هى كل ما قدمته لى المدارس المتعددة التى التحقت بها، أكون قد أخذت نصيبى. فقد جعلتنى على وعى بأن حركة العين وهى تنتقل بين خطوط لوحة، أو عبر الأقواس والعقود فى كاتدرائية كبيرة هى على ارتباط بقفزات الراقص واستداراته، وبنبض الموسيقى. ولا تنضب المسألة، فما الذى يمنح عملاً فنيًا إيقاعه الحقيقى، وماذا فى الحياة يمكن أن يضع تتابع الحركة، الذى لا شكل له،

توقفه أو تدفقه؟

معظم الآخرين الذين علمونى الموسيقى من السيدات. الواحدة منهن إما أن تظل تردد «اسحبها ببطء.. بعناية.. والآن افرد إصبعك الصغير..»، أو أن تصيح نافدة الصبر: «لا.. لآخر مرة.. إنها فا وليست سى..» ولم تؤد كلتا الطريقتين إلى نتيجة، سوى أن جعلتنى أصل إلى اقتناع بأنك إذا شئت أن تتعلم حقاً، فإن آخر من تثق به هو المدرس.

مثل المعجزة، تغير كل شىء، وُولدت إمكانية جديدة للفهم حين قابلت السيدة بيك. كان زوجها- وهو دب روسى دافئ فى شكل رجل- يقوم بتنظيم حفلات الموسيقى، وهى كانت مؤلفة وعازفة بيانو، درست فى كونسر فتوار موسكو. كانت الحرب في أوجها، وكان أبواى قد التقيا بهما فى مكان ما، ولما كانت السيدة بيك تعطى دروسًا فى الموسيقى، فقد اقترح أبواى أن تأخذنى فى يدها، وكان الدرس الأول فى غرفة معيشتنا، أمام البيانو الأسود عمودى المفاتيح، أخَذَت المقعد المعتاد، وجثمتُ أنا على المقعد الصغير، وضعت سوناتة بسيطة لموزار على الحامل وقالت لى: «اعزف»، ولكن قبل أن تلامس يدى المفتاح الأول، كانت قد أوقفتنى: «لا.. يجب أن تكون مستعداً!.. هل تعرف ماذا يعنى هذا؟..» في تلك اللحظة فقط اكتشفت ما الذى يجب أن أتحداه، وبدأت فى تعلم العناصر الأساسية التى تطور عنها عملى كله فى المستقبل. كان توقعها بسيطاً جداً، كانت تريد لكل الشروط المطلوبة لعزف معتنى بالإعداد له أن تتضح من الدرس الأول، دون تورط، سربت فكرة أن التقدم يتحقق بلطف، خطوة بعد خطوة، إما الآن أو إلى الأبد. وفجأة أصبح كل ما كنت أعتبره مفروغاً منه موضع تساؤل: كيف أجلس، كيف أحقق توازن الجسم، وما هى العضلة التى عليها أن تتوتر قبل لعب النغمة الأولى، وكيف أدرك «النوتة» كلها فى عقلى، حتى أكون قادرًا على الإصغاء لها، وكيف أصغى وكيف أسترخى لحظة أن تصدح، حتى يمكننى الاستمرار فى سماعها، وسرعان ما جاء المطلب الثانى: العزف باليدين معًا، فى تناغم، ومع التبديل

الصحيح، ذلك أن العبارة الموسيقية لا يمكن أن تحلل، ولا جسد العازف يمكن أن يقسم، لذا وجب أن يكون إصبع اليد وإصبع القدم هما الشىء نفسه، وهى ستؤكد أن الموسيقى هى كل، لذا يجب أن تشمل كل نازع دينامى، واندفاعها الطبيعى فى الحركة إلى الأمام يجب أن تخدمه العاطفة، حتى تؤدى كل عبارة إلى التى تليها، ثم إلى ما وراءها، وربما إلى ما هو أبعد، إلى نهاية القطعة. وحين تبلغ النغمة الأخيرة لا يجب أن تقطعها على عجل، فالصوت موجود كى تحيا بداخله لحظة التشوق، تغوص الأصابع عميقًا فى المفاتيح، بينما الجسد كله فى حالة إصغاء حتى تخفت الذبذبة الأخيرة. عندها فقط يمكن لليدين أن تنسحبا على مهل، وتأتى لحظة حيوية أخرى من السكون، اليدان فى الحجر، والصمت جزء من الصوت.

كان ما تطلبه من تلاميذها حول الفهم الصحيح للموسيقى يجعل العروض أمرًا جوهرياً. كانت تصر على أن الموسيقى يجب تقاسمها، ومن ثم يجب استبعاد كل أشكال الجمود والخجل، وكلمة «لست مستعداً» غير مسموح بها، فما أن يتم تعلم مقطوعة ما حتى يجب تقديمها أمام الجمهور، وفى كل شهر كانت تستأجر قاعة فى «ويجمور هول»، حيث يقدم تلاميذها مقطوعاتهم أمام أهلهم وأصدقائهم. وتعطى جاذبية العرض هدفًا وحسًا لكل عملية التعليم. ورغم أنها كانت دائماً حنونًا ذات لهجة هادئة وجذابة، إلا أنها كانت صارمة دون رحمة. كانت تطلب مسلكاً عامًا كاملاً. فى البداية كنت أظن من المفيد أن أتمايل قليلاً، وعيناى مغمضتان، ورأسى ترتفع وتنخفض مع الإيقاع. ولكن: لا. يجب أن تجلس مستقيماً، يقظاً، مسيطرًا على نفسك، وأهم من ذلك كله أن تكون مسترخيًا، حتى يمكن للطاقة أن تتدفق بخفة عبر الذراعين إلى الأصابع. ويجب على المرء أن يحتفظ بقواه حتى تلك اللحظات التى يكون فيها بحاجة إلى التأثير الكامل لكل عضلة من عضلات الكتفين، يدعمه ثقل الجذع كله، من أجل عزف نغمات هائلة مدوية، يعقبها استرخاء مرة أخرى، بينما العقل

يصغى، بخفة وحرية، إلى نمط الحركة فى الخطوط اللحنية.

وإنني أعرف الآن أن دروس الموسيقى تلك كانت أكاديميتى الدرامية الوحيدة، ورغم أننى لم أصبح موسيقياً أبداً، إلا أن عملى كله، وحتى اليوم، ما هو إلا محاولة لوضع ما تعلمته فى تلك الجلسات غير العادية موضع التطبيق. لقد كشفت لى السيدة بيك عن المعنى الحقيقى لما يجب أن يكون عليه المعلم، ومكنتنى من أن أكتشف أن ذات المبادئ تتحكم فى كل الفنون، وأصبح اقترابها من الموسيقى طريقًا لى فى المسرح وفى الحياة جميعاً.

ليس قبل زمن طويل، كان صديق طيب فى نيويورك مريضًا مرض الموت، سألنى، وكنت قد جئت ثم رحلت بين موعدين: «من أين جئت تجرى.. وإلى أين تجرى؟..» وحتى لو لم يكن المرء ممن يجيبون عن مثل هذه الأسئلة، إلا أنها تبقى مقلقة للعقل. أما حين كنت فى التاسعة عشرة، فلم يكن ثمة أى ظل من عدم اليقين. كان اهتمامى كله موجهًا نحو تلك الظاهرة الفاتنة التى اسمها العالم. ولما كنت متأكدًا من أننى سأموت قبل الأربعين، فقد أصبحت- كما وصفنى أحد محررى الصحف: «شاب فى عجلة من أمره..».

كان أبى شديد الولع بالتماثل، وما دام أخى يدرس الطب فى كيمبريدج، فقد اتخذ قراره بأننى يجب أن أدرس القانون فى إكسفورد حتى يحق له أن يجلس بين أصدقائه، ويفرد يديه واحدة بعد الأخرى وهو يقول: ابن طبيب، والثانى محام. لكن من حسن الحظ أن كانت من مبادئه الأساسية ألا يفرض أفكاره على أبنائه، وكانت الاختيارات المتاحة أمامى وأنا تلميذ، هى أن أصير ديبلوماسيا، أو مراسلاً أجنبياً، أو وكيلاً سرياً. عند نقطة ما غُرست فى عقلى فكرة أن أكون مخرجًا. ربما بدأت حين كنت فى العاشرة، حين أُرسلت- بسبب أحوالى الصحية- ضيفًا مدفوع

الأجر، عند سيدتين عانسين تقيمان على الشاطئ. وعلى اللسان الممتد داخل البحر كان ثمة ما يسمى «قاعة الاحتفالات الموسيقية»، ويجلس فيها رجال يرتدون حلل «البليزر» وقد طلوا وجوههم بطلاء من السناج، يغنون ويعزفون على قيثارة جزر الهونولولو المعروفة باسم «أوكوليل»، ويقدمون نمرًا خفيفة. مسلحاً بآلة بانچو وشاربين أصهبين ملصقين، اندفعت إلى القاعة أسب وألعن، وأجامل الفتاتين اللتين ستبقيان أثناء تقديم «عرض المنوعات» هذا، وتذوقت- للمرة الأولى- النشوة المسكرة لأن تكون رئيسًا. حتى هنا كان يبدو أن تقديم العروض يمكن أن يكون هواية، لا أن يتخذها رجل راشد سبيلاً في الحياة، مثله مثل مسرح العرائس والتصوير الفوتوغرافي، وحتى عمل أفلام الهواة في المدرسة. كلها كانت موجودة كي تجعل احتمال التعاسات اليومية أمرًا ممكناً.

وفجأة أصبح هذا الأمر مهنة وعملاً. «ماذا تود أن تكون؟»- «مخرج سينما». صعب أن تقول لطفل كيف ولماذا أن الويسكي سيء المذاق، ثم دون أن يعرف يجد شخصًا قد اكتسب هذا المذاق. إنه نفس الشيء بالنسبة للمهنة أو العمل. يجب أن تكون أمور كثيرة قد تبلورت. كنت قد أيقنت أن التعليم الرسمي لن يكون ذا فائدة أياً كانت بالنسبة لي وأنا في السادسة عشرة، فتركت المدرسة بغتة وعدت إلى البيت، أعلنت لأبي أنني سوف أتلقى دروسًا في التصوير الفوتوغرافي في لندن كخطوة أولى نحو صناعة الأفلام. استمع إليَّ بصبر ثم اقترح حلاً وسطًا، أنه يستطيع- عن طريق بعض أصدقائه في العمل- أن يجد لي عملاً في ستديو للأفلام التسجيلية، بشرط واحد: بعد سنة واحدة أعود إلى الجامعة لأكمل تعليمي.. وحين وافقت ألحقت بستديوهات «مرتون بارك» في «ساوث لندن»، وقد دهشت حين وجدت أن الاستديو لم يكن- كما تخيلته بولع- عالمًا جديدًا من البياض المستقبلي والصمت، بل ساحة رثة مليئة بأكوام من الأنقاض، بينما قطع من صالات وحجرات استقبال ومطابخ في بيوت الضواحي، ولا تتوهج وتتألق إلا بعد أن يضيء رجل الكاميرا مصابحيه،

وكانت وظيفتى فى الاستديو ليست مجيدة، بل مخيبة للآمال، كانت لا تعدو القعود هنا وهناك، وأتاح لى هذا الوقت والقدرة على إغواء رجل إيطالى غريب الأطوار، كان يملك محلاً لصنع أحذية الباليه، وإقناعه بأن يحول المخزن القابع تحت محله إلى مسرح، وكنت قد نجحت فى إغراء بعض أصدقائى للحاق بى، وبدأت أجرى التدريبات على مسرحية إليزابثيه فظيعة، كان مناخها المبلل بالدماء يستهوينى من زمان هى «دوقات مالفى»، لكننا خلال عدة ساعات فقط كنا قد نجحنا فى إثارة صانع الأحذية، الذى لا يمكن توقع سلوكه، فألقى بنا إلى الشارع ووراءنا سيل من السباب. سقط المشروع إذن، لكن خيالى رفض التسليم بهذه الحقيقة، فرحت أدور هنا وهناك، أزعم أن العمل قد تم، وأسهب فى وصفه، وأزوق فى الحكاية، حتى بدأت أعتقد أن العرض قدم بالفعل، وأستقبل كالمنتصرين، وعاد علىَّ بالخبرة والمجد معًا. وفى ١٩٤٢ حين انتهت مشاركتى فى الاستديوهات، كان لابد أن أعود أخيراً لأكسفورد، توقعت أن الجمعيات الدرامية الموجودة فى الجامعة سوف ترحب بى وتفتح لى أحضانها، لكننى وجدتها جميعاً محتلة احتلالا تاماً من جانب الأساتذة المتسلطين وطلبة السنة الثالثة المتخندقين فى مواقعهم، وهم ليسوا مستعدين للتخلى عن بوصة واحدة من أجل وافد جديد. ولم يكن ثمة سوى حل واحد هو استغلال حرية العطلة الصيفية والعمل بعيدًا عن الجامعة، حيث ينعدم نفوذ الأكاديميين الأقوياء. هكذا استدرجت أصدقائى إلى مشروع آخر: «دكتور فاوست» هذه المرة، وقدم العمل على مسرح صغير قريب من «هايد بارك كورنر» ما الذى يعنيه حقًا أن تخرج، يعنى أن تدبر أناساً آخرين للمرة الأولى؟ هنا ترفض سُحُب الذاكرة أن تنقشع، وأعتقد أن السبب هو أن ما حدث فى منطقة قريبة من «قبل الشعور» طافحة بالغريزة والطاقة والإثارة.

بعنا البطاقات لكل شخص نعرفه، بل كنا نمضى من باب إلى باب فى الضاحية، ولما كانت الحرب لم تنته بعد فقد قلنا إننا نجمع المال «لصندوق

دعم روسيا»، وقد كان هذا صحيحًا لحسن الحظ، مما أضفى على مشروعنا قدرًا من الاحترام، حققنا ربحًا قليلاً، واستطعنا أن نحس أيضًا أننا قمنا بدورنا فى المجهود الحربى.

وحين بدأ الفصل الدراسى الجديد، انضممت إلى «جمعية الفيلم» فى الجامعة، من ناحية كى تتاح لنا رؤية الأفلام القديمة الصامتة، والتى كانت أسماؤها كالأساطير بيننا، لكن الأهم أن نكون قادرين على إنتاج فيلمنا الخاص. فى ذلك الوقت كان الفيلم الذى أعجب به أكثر من سواه هو فيلم ساشا جيترى «حكاية trichear، كما كنت أرى فى مغامرات لورانس شتيرن وهى مغامرات راهب عاشق فى القرن الثامن عشر، فى «رحلة عاطفية»، كيف يمكنك أن تروى رواية بنفس الطريقة الحرة والوقحة. اعتمدت -مرة ثانية- على حماسة جماعة أصدقائى القليلين، وحين جمعنا كل مصادرنا تبين أن لدينا ٢٥٠ جنيهًا، حتى فى تلك الأيام، كان هذا مبلغا صغيرًا لكنه كاف للبدء. هذا بالإضافة لأنه فى زمن الحرب لم يكن إنتاج أفلام للهواة موضع تشجيع، وكان من غير المشروع بيع أفلام من مقاس ١٦ ملم. لكننا اكتشفنا ثغرة فى الجدار: كان من حق القوات الجوية «أن تتخلص من مخزون الأفلام التى استخدمتها الطائرات الحربية لتسجيل مسارات القذائف أثناء مرورها بين ريش المروحة، إذا كان جزء من هذه الأفلام فاسداً أو لا أهمية له». وهكذا حصلنا، بثمن زهيد جدًا، على كم هائل من لفافات الأفلام، موضع الطلقة من الشريط مثل الطلقة فى «الروليت الروسى»، وفرص أن نجد المادة الحساسة غير المستخدمة فى الشرائط مرتفعة بشكل خطير. وكان ثمة قانون صارم يقضى بألا تقبل معامل الأفلام أى عمل، ما لم يكن مرتبطًا، على نحو مباشر، بمسألة الحرب. لكن هذه العقبة أيضًا تم تجاوزها، فقد عرفتنى المصادفة برجل ينتج الأفلام الإباحية، خارج «أكسفورد ستريت» ولديه معمله الخاص، كان رجلا مرحًا بدينا أكرش يضع نظارة لامعة، وقد دغدغته كثيرًا فكرة أن طلبة الجامعة بحاجة لعونه. كان التصوير الفوتوغرافى حبه الوحيد، واكتشفت أن دافعه الحقيقى لم يكن

شهوانيًا، بل دافعًا فنيًا. كان يقول لى، وهو يدحرج الاسم على لسانه: يجب أن ترى «حورية الغابة».. إنه فيلم لطيف.. لقد استخدمت فيه نوعاً مختلفاً من المادة الحساسة يجعل حتى درجات لون الجلد تبدو رائعة..، وبشكل ما، فإنه لم يقم أبدًا ليعرض علىّ «حورية الغابة»، ربما كان خجولاً على نحو خفى. المرة الأخيرة التى اتصلت به فيها،حزنت حين عرفت أن الشرطة قد داهمت معمله، وأنه أقتيد إلى السجن.

فى محاولتى الأولى لاخراج الفيلم، كنت أصحو قبل الفجر، وأبقى قلقاً للتعرف على حالة السماء، فنحن بحاجة للشمس لتصوير المشاهد التى تدور فى أماكن مفتوحة، لسوء الطالع، يخلى الظلام مكانه لظلال رمادية معتمة، لا تنقشع أبدًا. هل ستمطر؟ كنت أصلى وأدعو وأقدم الوعود للسحب، وحين يطلع النهار أخيرًا يكون نهارًا لا هو جاف ولا هو ممطر، فنخرج إلى الشارع: عصبة من الهواة المختلطين المستثارين، معنا زنابيل ضخمة، ممتلئة بثياب من القرن الثامن عشر اقترضناها من محلات لندن، وعربة حديقة ذات عجلات مطاطية، نستخدمها كحامل متحرك للكاميرا، وعربة أصيلة فاخرة من القرن الثامن عشر، أقرضها لنا، بسخاء، دوق محلى غريب الأطوار. يتجمع الناس وأنا أجرى فى كل مكان محاولاً أن أوحد كل شىء معاً، حتى يبدو، أخيراً، نوع من النظام فى هذه الفوضى، وأستطيع- للمرة الأولى- أن أعيش تلك التجربة السحرية، وأن أصيح: «صوّر»!.

فى نهاية يوم التصوير الأول أرسلنا الفيلم إلى لندن لإظهاره عن طريق الوسيلة الوحيدة التى أمكن توفيرها، وهى استئذان الآخرين فى ركوب سياراتهم بعض الطريق. وبعد ثلاثة أيام التأمت الجماعة كلها فى غرفتى فى «كلية ماجدلين»، وأُعدت الشاشة وجهاز العرض، وجلسنا جميعاً، مستثارين، ننتظر اندفاعاتنا الأولى، ومضى ليل الصيف الطويل، استمعنا للموسيقى، وشربنا البيرة، وانتظرنا. كنا نعرف أن الظفر بتوصيلة من لندن أمر لا يمكن التنبؤ به، لكن كلاً منا كان مستعدًا أن يقعد الليل بطوله إن اقتضى الأمر. وهبط الظلام، وفجأة اصطفق الباب

مفتوحاً، وأضاء ضوء بطارية حشد الأشكال الجالسة أو المستلقية على أرض حجرتي: «هل كل الموجودين هنا أعضاء فى هذه الكلية؟»، كان هذا الصوت الناضح بالاتهام هو صوت عدوى اللدود، وعدو السينما والمسرح وما إليهما من تلك الأنشطة المنحطة: «العميد الأقدم المسئول عن النظام». طرح السؤال وهو يعرف الجواب، لأنه أمرنا -على الفور- بأن نغادر الجامعة والمدينة معاً. كنا مستثارين لدرجة أننا لم نأخذ هذه الأحداث مأخذ الجد، ولم نقدر عواقبها التالية، بل على العكس، أعطت حافزاً إضافياً لإحساسنا الذى كان قد نما فعلاً، بأننا نخوض مغامرة رفيعة: قام الممثلون بالتحدى فلبسوا أزياءهم التى تنتمى للقرن الثامن عشر، وقمنا بتحويل كل سنتيمتر من سطوح العربة التى أخذناها خشبة مسرح بأشكال ساخرة وعابثة، ورحنا نسوط الخيل المترددة. هكذا قمنا باستعراض فوضوى على طول الطريق الخارج من المدينة إلى قرية «وودستوك»، وهى أول قرية تقع خارج سيطرة الجامعة. وقدمنا، بسرعة، عدة ارتجاليات مناسبة. تجاهلت- فى غمرة الإثارة- أن ثمة غرامة يجب دفعها، هكذا فُصلت رسمياً من جامعة أوكسفورد. لم أهتم لكن أبى- الذى أصر هذا الإصرار على أن أكمل تعليمى- لم يكن ليوافق على أن ينتهى الأمر بهذه المهانة. كان يقضى عطلة فى سكوتلندا، فوجد مقعداً على طائرة، وتلك مغامرة فى زمن الحرب، ووصل- على نحو درامى، ودون إعلان- لمقابلة الرئيس، الذى وافق بعد تردد على أن يوقف تنفيذ العقوبة شريطة أن أوقع على ورقة أقسم فيها: ألا تكون لى علاقة تالية بأى شأن يتعلق بالسينما والمسرح. وكان لدى إحساس بأنه لم يكن ثمة حد تاريخى لهذا القيد. وعلى أى حال، بعد عشرين عامًا أخرى، حين أرسلت الكلية لى تسألنى عن المكافأة التى أحددها مقابل وضع اسمى على الكتب، اعتبرت أننى قد تحللت من هذا القسم القديم.

كنا قد أحلنا العرض الأول لفيلمنا إلى حدث كبير، وكان قد تحدد فى قاعة حديقة اكسفورد، والمشاجرة التى حدثت بيننا وبين الجامعة قد

أحاطته بقدر من سوء السمعة، جعل مكان العرض مزدحماً بالطلبة المستثارين والمتوقعين، ورغم أننا كنا نصور تصويراً صامتاً على خردة أفلام السيلولويد المستعادة، إلا أننا قد جمعنا معًا فيلما طوله ساعة، وابتكرنا نظاماً للصوت خاصًا بنا، كان بدائيًا لكنه يفى بالغرض. وكان ممكنًا فى تلك الأيام إعداد تسجيلات خاصة على اسطوانات شمعية كبيرة، وهكذا أصبح اثنان منا خبيرين فى نظام للمزامنة يتمثل فى وضع أصبع يتحكم فى سرعة القرص الدوار بحيث يخفض الصوت أو يرفعه حسب الصورة دون أن يلحظ أحد شيئًا. وعلى أى حال، فنحن لم نجرب جهاز العرض مسبقًا، والذى حدث أنه كان يجرى بسرعة تفوق السرعة العادية، ولرعبنا.. راحت الصور تتراكض، وحين دفعنا مؤشر السرعة إلى الأمام ارتفعت أصوات الممثلين إلى حد الصراخ، وراحت تعلو وتعلو كلما زادت محاولاتنا- عبثًا- للإمساك بالصورة الهاربة، إلى أن غرق الصوت كله فى ضحكات المتفرجين. خسرنا السباق وانتهى العرض بكارثة.. علَّمنا العار والخجل درسًا: أن نجرى- بعناية- بروفات قبل العرض التالى، وكان مقرراً أن يكون فى لندن، فى نفس المسرح الصغير الذى قدمنا فيه «دكتور فاوست» وكان الفيلم جيداً، واستقبل استقبالاً حسنا أعاد إلينا الثقة.

خمسة فصول دراسية فقط هى ما كان مطلوباً للحصول على شهادة فى زمن الحرب، وكنت قد درست الفرنسية والألمانية والروسية، وكرهت ألمانية العصور الوسطى، وأحببت البروفنسية القديمة وسلافية الكنيسة، وكنت مبهوراً بتلك التوالدات والتحولات المذهلة للكلمات، كما كنا نتتبعها فى فقة اللغة الإجبارى. على ذلك، وبعد «رحلة عاطفية» لم يعد فى عقلى ذرة شك حول أن كل ما أريده أن أخرج أفلامًا. منتج إيطالى متدفق، كان قطبًا كبيرًا آنذاك، أخذ بيدى ووضعها على صدره وقال: «تعال واشتغل معى.. سأجعلك مساعداً فى كل قسم، وأعدك بأنك يمكن أن تُخْرِج بعد

عشر سنين..»، فكرت: عشر سنين، سأكون فى حدود الثلاثين، وبدا لى هذا تضييعًا سخيفًا لسنواتى القليلة الباقية، وهكذا نكصت.

بدل ذلك، رحت أقضى كل دقيقة فائضة فى كتابة نصوص سينمائية، لم يكتمل أى منها أبدًا، والاندفاع، بضراوة، فى مناقشة مشروعات سينمائية طموح مع رجال يبعثون على الريبة فى حانات «سوهو». كما كنت ألف الأفلام وأعيد لفها فى حجرات التقطيع المهملة دون أن أتقاضى أجرًا. وقد رفضنى الجيش بالنظر لتقريرى الطبى. بفضل شبح إصابة منذرة بالسل، زادت منه السنوات التى قضيتها فى الجبال السويسرية، ومن ثم قمت بالعمل الذى يعد مشاركة فى النشاط الحربى فى شركة كان ظاهر عملها أنها تعد أفلامًا تدريبية للجنود، ومن وراء هذه الواجهة كانت منصرفة إلى عمل مربح، بالقطعة، هو إنتاج أفلام دعائية قصيرة، مدة الواحد خمس وأربعون ثانية، عن أنواع من معاجين الأسنان والشاى، تعرض فى كل دور العرض قبل الفيلم الرئيسى، وقد كتبت حوالى المائة من نصوص هذه الإعلانات، لكن كل ما كنت أريده هو أن أقوم بالإخراج، فظللت ألح على رئيسى إلحاحًا مزعجًا حتى وافقوا- من أجل إحلال السلام -على أن أصور إعلانًا عن «ريزو»، وكان هذا مسحوقًا للغسيل معروفًا لربات البيوت فى ذلك الوقت. وكان يصور كيف أن ساحرًا أخرق كان بحاجة إلى «ريزو» كى يجعل القميص المتسخ يبدو نظيفًا كأنما بفعل السحر. محمولاً على أجنحة الإثارة والطموح الفنى، نسيت أن الإعلان التجارى يجب أن يكون خفيفًا ومرحًا، استأجرت ساحرًا محترفًا وسيدة بدينة، وذهبنا إلى موقع التصوير، فى مسرح منوعات كئيب يدعى «فنسبرى امباير»، ولما كان معبودى فى ذلك الحين هو أورسن ويلز، الذى فرغ لتوه من إخراج «المواطن كينى»، فقد قررت أن أستخدم أسلوبه، وضعت الكاميرات على الأرض بحيث تلقى الظلال على الجدار الخلفى. وحين ذهبت فخوراً أعرض النتيجة على وكلاء المعلنين فقد ارتعبوا، واكتملت مهانتى حين قام رئيسى بإعادة التصوير على نحو مباشر.

وهكذا.. رغم أنهم لم يفصلونى، لأسباب لا أعرفها، إلا أنه لم تتح لى أية فرصة للإخراج بعدها.

كنا فى زمن القذائف الطائرة. فجأة ودون إنذار، يمكن أن تهبط من السماء طائرة دون طيار محملة بالمتفجرات، وقد أقضى النهار كله على كاميرا صندوقية، فى وسط لندن، أمام نافذة ضخمة من الصفائح المعدنية، موظفًا، يُدفع لى أجرى، لكننى عاطل، أستمع إلى الانفجارات، وأزداد يقينًا بأننى فيما يتعلق بالسينما، فلن أمضى من هنا إلى أى مكان، هكذا فكرت فى المسرح، دون حماسة كبيرة، وقد بدا لى أن هذا الطريق الملتف فى ذلك الفرع من فروع المعرفة على الطراز القديم، يمكن أن يوصلنى- فى النهاية- إلى الطريق الرئيسى الذى أردت السير فيه.

وكنت مصممًا على أن أبدأ من القمة. ولم يكن ثمة الكثير يفتننى فى المسرح آنذاك. فرقة «الأولد فيك» هى الاستثناء، وأعظم لحظاتها تمثلت فى المواسم المجيدة التى قدمها «أوليفييه- ريتشاردسون» سنوات الحرب، وكان المسئول عنها عملاقًا ايرلنديًا هو تايرون جوترى، مخرج المسرح الوحيد الذى كنت أعجب بعمله لحد التقديس ، كانت فيه حيوية غير عادية، وإثارته تتغلغل فى كل التفاصيل، بدءًا من الممثل الذى يؤدى أصغر الأدوار، يجعله فى حالة من الاندماج العاطفى.. على أى حال، تدبرت أمر لقائه، وطلبت منه أن يعهد إلىَّ بإخراج مسرحية على مسرحه، وخاب أملى حين أجابنى ببساطة: «عد إلىَّ بعد أن تكون قد عملت شيئًا فى مكان آخر..»، ولحسن الحظ قادنى الحس العام إلى الاقتناع بأنه ما دام لا أحد منا يدخل إلى هذا العالم لحقوقه، وبالتالى فإن الرفض لا يجب أن يثنينا، وهكذا لم أنقلب ضد جوترى، بل مضيت بإصرار، من رفض إلى رفض، أهبط درجات السلم ، وجدت -قرب القاع- مسرحاً مصغراً فى كنسنجتون، به حفنة من المقاعد، وتكلفة الإنتاج فيه لا تذكر، وقدرت السيدة المسئولة عنه تصميمى على الإخراج، فتجاوزت عن نقص تجربتى، وضعت التكلفة التى لا تكاد تذكر، والتى قدمتها لها، فى الميزان، وهزت

كتفيها، وبدل أن تقول: «لا» قالت: «لِمَ لا؟».

كان اسم المسرح «شانتسلير»، وكانت المسرحية التى اخترتها هى مسرحية چان كوكتو «الآلة الجهنمية»، لأن كل شىء يأتى من فرنسا له ألقه الثقافى الخاص. وحققت المسرحية نجاحًا صغيراً، وكتبت بعض الملاحظات الطيبة، وجاء ليشهدها بعض مديرى المسارح فى «الوست – اند» وأطراها بعضهم، لكن هذا كله لم يؤد لشئ، كنت قد تركت وظيفة فى السينما، وها هى الشهور تمضى، ولا أحد يعرض علىَّ عملاً. وكنت قد اعتدت أن أخرج ما فى قلبى أمام ممثلة متقاعدة صديقة اسمها مارى جرو. وبفضل الحرب، دعيت للعودة للعمل، كى تقوم بجولة على معسكرات الجنود بطبعة معدلة من الفتاة الشعبية بائعة الزهور فى «بيجماليون» فأصرت –فى سخاء– على أن أقوم «بإخراج» المسرحية، أو بالأحرى «بإنتاجها»، كما كان يقال آنذاك.

كانت منظمة «الإنسا ENSA» كما كانت تسمى، قد أنشئت بهدف التسرية عن القوات المحاربة. لم يكن لها ألق، بل إنها نجحت فى انتزاع السحر من مسرح «درورى لين» بتحويله إلى سلسلة كئيبة من المكاتب المؤقتة، وقطعات الجيش، ووكالات السفر من الدرجة المنحطة، وكان الاهتمام بالإنتاج الكمى، أما الكيفية فلا قيمة لها. منحنا فترة تدريبات قصيرة، والمشهد لا يجب أن يتجاوز عدة أبواب ونوافذ حتى يتيسر نقله من معسكر لمعسكر، اليوم، قد أجد أن هذه القطع والعناصر القليلة أكثر مما أحتاج إليه، أما فى ذلك الوقت، فقد كان إنكار حقى فى تصميم المشهد «حرمانًا مؤلمًا»، أما الثياب فكانت موجودة بصورة تافهة ومبهرجة، وكان علينا أن نجرى بروفة بالثياب فى قاعة استماع جرداء مقسمة إلى أقسام فى مسرح «درورى لين»، وثمة أعضاء ضجرون من منظمة «الإنسا» فى ثيابهم الرسمية يروحون ويجيئون، والمقصورات الحمراء المترفة خاوية إلا من صديق قديم لمارى، اسمه وليم أرمسترونج، كان مخرجاً ناجحاً جدًا فى مسارح «الوست اند»، نجحت مارى فى استمالته

ليأتي ويراها وهي تعمل. كان رجلاً مهذبًا، متقدمًا في العمر، تتدلى رأسه الصلعاء على أحد كتفيه بشكل محزن، وضع ذراعه في ذراعي، وراح يتجول معي بين المقصورات، ورغم أنني لا أستطيع تخيل ما كان يمكن أن يراه في هذا العرض المتداعي إلا أنه كان عطوفًا ومجاملاً، ووعد بأن يوصي بي عند أصدقائه.

وتقرر أن تطوف «بيجماليون» بالقوات في ألمانيا، وفي لندن كانت القنابل تنهمر، كانت الحرب في كل مكان حولي، لكنني لم أكن متورطًا فيها بالمعنى الحقيقي. في تلك الأيام كان اكتشافي الأساسي هو أنه مهما كانت ضراوة لحظة الخطر، فإنها ما أن تنقضي حتى لا تجد الحياة العادية أمامها من خيار سوى أن تواصل مسيرتها. كان هذا شيئاً لم تعلمه لي أفلام السينما والروايات، وتعلمت أن الحياة التي نحياها إنما هي تلك التي تقع فيما بين اللحظات العالية التي تصنع فيها الروايات. وإنني أعتقد أن أبويَّ- بتراثهما الذي جاءا به من أوروبا الشرقية، والمتمثل في الرعب والمذابح الحاضرة دومًا- نجحا في أن يسربا إليَّ رعب الحرب، فكنت أرتعب حين يتأخر الخطاب الذي أرسله أخي في الجيش، وأرتعب حين أعود إلى البيت متأخرًا أثناد غارة مفاجئة. كان أبي يعرف ماذا يعني الانتصار النازي، فكان يجلس متوترًا، يرفع إصبعه في كل مرة يسمع فيها انفجارًا بعيدًا، وكل ليلة كان يحرك مؤشر الراديو ليسمع نشرة أنباء الساعة التاسعة، وقبل أن يتكلم المذيع كان أبي يعلن «اغتيال هتلر!»، لم يمل أبدًا ترديد هذه العبارة، فربما تحول الأمل مرة إلى حقيقة.

وذات ليلة سقطت القنابل الحارقة فالتهمت كل شغل أبي في الصيدلة حتى آخره. أخذ الكارثة إلى جانبه، ولم يكد ينقضي وقت حتى كان قد أعاد تنظيم كل شيء في مكان خارج لندن، وهاجرت أمي معه إلى الريف، وبقيت وحدي في بيتنا الفارغ في «سشويك» أتساءل : إلى أين أتجه كي أعمل. وذات صباح، طرق الباب ساعي البريد، وطقطق الصندوق وسقطت في سلته رسالة تحمل طوابع بريد من برمنجهام: «إننا نعد لتقديم

مسرحية شو (الإنسان والسوبر مان)، وسوف تبدأ البروفات خلال أسبوعين، وبناءً على توصية وليم ارمسترونج، فنحن نعهد إليك بإخراجها، وسيكون أجرك ٢٥ جنيها» والإمضاء بارى چاكسون.

بعدها بيومين كنت فى برمنجهام، أعبر خلف محطة السكة الحديد إلى ذلك المبنى المتواضع الذى يقع فى «ستيشن ستريت» ويحمل لافته «فرقة برمنجهام المسرحية». وفى الإدارة، حيانى ببساطة رجل طويل القامة، لا عمر له، ذو عينين زرقاوتين واضحتين. ولست على يقين من أننى عرفت أى شخص أسطورى هذا الذى أقابله: سير بازى چاكسون، الرائد الذى قاد- بالاشتراك مع «جرانڤيل باركر» الدراما الجادة فى إنجلترا فترة ما بين الحربين. إنه هو الذى وضع على المسرح للمرة الأولى- وبماله الخاص- الكثير من مسرحيات شو فى لندن، رغم أنه يصور هذه المدينة الكبيرة فى مزيج من الشك والكراهية. كان- فى جوهره- ابنًا من أبناء المقاطعات الوسطى، حذرًا، له وسائله الخاصة، حين وجد أنه لم يلق من العاصمة سوى الخديعة، قرر التراجع إلى أمن قاعدته، المتسخة لكنها مستقلة، فى برمنجهام. هنا يستطيع أن يطلق العنان لحماساته، ومن هنا خرج عدد من أفضل الممثلين على المسرح الإنجليزى، وفى مكتبه الصغير سرعان ما تخلى عن تحفظه وهو يحدثنى، فى حماس صبيانى، عن الممثل الجديد الشاب الذى يريد من أجله أن ينتج مسرحية شو، بعدها بلحظة فتح الباب: «لقد جاء.. هذا هو بول سكوفيلد».

ونحن نتصافح كنت أتطلع فى وجه لا يحسب بين الشباب، مخطط ومرَّقش مثل صخرة قديمة، وكنت أعى دائماً بأن ثمة شيئًا عميقًا جداً يكمن وراء ذلك المظهر الذى لا عمر له، كان بول مهذبًا ومجاملاً ونائياً، لكننا ما أن بدأنا العمل حتى نما بيننا تفاهم دائم، كنا نحتاج كلمات قليلة فقط، وأيقنت بأن وراء هذا المسلك المهذب المتواضع يكمن اليقين المطلق لفنان بحكم المولد. كانت هذه بداية شراكة بيننا دامت سنوات طويلة.

بعدها بقليل، عهدت إلى مؤسسة هـ. م تينان اللندنية بإخراج عملى

الأول على مسارح «الوست اند» وهو مسرحية «هالة حول القمر»، وكان بول قد لقى الاعتراف به كأفضل ممثل شاب فى زمانه، رغم أن حركاته كانت ما تزال خرقاء، وصوته يُصرًّ ويتفجر دون سيطرة. مضيت عكس كل القواعد النمطية فى اختيار طاقم الممثلين، فطلبت منه أن يلعب دور سيد مهذب وأنيق من عهد الملك إدوارد.. ومن أجل إكسابه رشاقة الحركة، وهو ما يتطلبه هذا النمط من الكوميديا، طلبت منه أن يتلقى دروسًا من مدرس باليه. نظر إلىَّ مستغرباً، وبقى صامتًا، ثم هز رأسه وقال: «لن أستطيع أن ألعب الدور على هذا النحو، يجب عليك أن تشرح لى ما هو هذا الانطباع بالرشاقة الذى تريد منى تقديمه، وأنا سأقوم بتمثيله..»، وهذا ما بدأ يفعله، يومًا بعد يوم، فى التدريبات، ورغم أن حركاته المميزة له لم تتغير، إلا أنها - عن طريق كيمياء غامضة فى الخيال- انتهت إلى التعبير عن جوهر الرقة والدماثة الذى يتطلبه الدور. فيما بعد، حين كنا نجرى التدريبات على «الملك لير»، رفض أن أزعجه بتأنيبى الدائم له وتنبيهى إلى أنه لا يلعب دور رجل عجوز. لقد ظلَّ نفسه، لكنه استطاع- بقوة الاقتناع الداخلى- أن يسقط إلى المشاهدين الصورة الدقيقة لما فى عقله. بالنسبة لى كان هذا أول دليل على أن المسرح هو مكان الالتقاء بين التقليد، وتحول الطاقة الذى نسميه الخيال، وأنه لا جدوى منه طالما بقى فى العقل. هنا تكتسب تلك الكلمة التى تبدو تجريدية معناها، وهى «التجسيد».

مرة واحدة فقط رأيت فيها بول مهزومًا، تقريبًا. كنا مسئولين معاً عن تقديم موسم من المسرحيات على «مسرح فونيكس». كان بول يلعب «هاملت» فى المساء، وفى الصباح نجرى التدريبات على العرض التالى، وكان عن رواية جراهام جرين «القوة والمجد». كان دور القسيس المكسيكى المتواضع، الثمل دائماً بالويسكى، يستهويه كثيراً، ورغم أنه رأى الشخصية فى خياله بوضوح مطلق، إلا أن هذا الوضوح- لسبب غامض- لم ينزل أبداً إلى جسده. وخلال الليالى الأخيرة لعرض «هاملت»، ومع اقتراب البروفات من نهايتها، كان المؤلف يائسًا وكنت مستثارًا، حتى

بول كان مهموماً بالفعل: ها هي كيمياء فنه السحرى تخيب، وهو عاجز عن أن يقدم حتى تقليداً مقنعاً للدور. كان شيء ما مغلقًا أمام عمليته الطبيعة، ولم يستطع أينا اكتشاف السبب. انتهى عرض «هاملت» يوم سبت، وكان مفروضًا أن نفتتح المسرحية التالية يوم الاثنين بعد يومين. قضيت يوم الأحد فى القاعة مع المناظر والإضاءة، أجهز لبروفة الثياب، ومضى بول مباشرة إلى غرفة الثياب، حيث استدعى حلاقه ليجتث تلك الهالة الرومانسية الجميلة من الشعر الذى أطلقه بول، كى يلعب دور الأمير. وحين بدأت البروفة كنت أجلس فى مقصورة مع جراهام جرين ودينس كانان الذى قام بإعداد النص. وارتفع الستار عن كوخ حقير على رصيف ميناء، ومن خلال نافذة نستطيع أن نرى لمحة من سفينة بخارية علاها الصدأ، ونهر راكد، وسماء مكسيكية، وفى المقدمة كان طبيب أسنان يقوم بخلع سن لأحد الهنود. وفتح الباب الذى فى خلفية المشهد، ودخل رجل صغير، كان يلبس حلة سوداء، ويضع نظارات ذات إطار من الصلب، ويحمل حقيبة يدوية. للحظة أخذتنا الدهشة، من هذا الغريب، ولماذا يتجول على خشبة مسرحنا، ثم أيقنا أنه بول، وقد تحول. تضاءل جسده الطويل، لقد أصبح بلا أهمية بالمرة، امتلكته الشخصية الجديدة امتلاكًا تامًا. كانت العقبة هى تلك الهالة من الشعر النبيل التى يحملها، أو بالأحرى، يحملها هاملت. أثناء البروفات كانت غريزة الممثل فيه تقول له إن هناك شيئًا غَلَطًا، وأن الصورة التى يحملها زائفة، على نحو حدسى أحس بأن صورته الظلية كانت نقيض الدور. استغرق الأمر لحظة مضيئة نظر فيها إلى رأسه المقصوص فى المرآة كى تتدفق كل الأفكار والمشاعر التى تراكمت على مدى أسابيع، وعلى الفور اتخذت أماكنها فى المواضع الصحيحة داخله، وليكتشف- عضويًا- الشخصية التى كان عبثًا يبحث عنها.

بعدها بعشر سنوات أتاحت لى «الملك لير» استئناف مشاركتى مع بول سكوفيلد، وأصبح التواصل بيننا عميقًا لدرجة أنه تكفيه كلمات قليلة، ولا

تؤدى فجوات الزمن إلى أى اختلاف. لا أحد منا كان يعمل كثيراً بعد نهاية البروفات، ولم نناقش أبداً النظرية أو المعنى وراء ما نحاول، كان هذا متضمنا، لا يقال. والصداقة الوثيقة التى قامت بيننا لم تكن بحاجة لعلاقات اجتماعية، مثل دعوات الغداء والعشاء، لكى تبقى حية.

ذات صباح، جئت إلى بول بما بدا لى اكتشافًا مضيئًا: «إن لير شخص يريد أن يخلص، وكلما ضحى بشىء بقى له شىء آخر يتعلق به. لقد تخلى عن مملكته ولكن بقيت له السلطة، كان يجب أن يتخلى عن السلطة، وحين فعل بقيت له الثقة فى بناته، هذه أيضا يجب أن تذهب، ويجب أن تذهب كذلك الحماية التى يوفرها وجود سقف فوق رأسه، لكن هذا ليس كافيًا بعد، فهو مازال محتفظا بعقله، وحين يضحى بعقله فقد بقى له هذا الارتباط الرائع بمحبوبته كورديليا، وفى عملية التعرية القاسية هذه كان يجب أن يفقدها أيضًا. هذا هو نمط المسرحية وفعلها التراچيدى، لم يستجب بول بحماسة، بل أطلق «أوم» حذرة، ثم قال متفكرًا: «قد يكون هذا صحيحًا، لكننى يجب ألا أفكر فيه، لأنه لا يمكن أن يفيدنى كممثل. إننى لا أستطيع أن أؤدى أفعالاً بالسلب، لا أستطيع توضيح أننى لا أملك، علىَّ أن أجد طريقة أخرى لتحريك طاقاتى، حتى تصبح فى تمام فاعليتها، لحظة بعد لحظة، حتى فى الفقد والهزيمة..». فى هذه اللحظة رأيت- على نحو لا ينسى- تلك المصيدة المتمثلة فى الاستسلام للإثارة الثقافية فى أن «لديه أفكارًا». إن كلمة خارجة عن مكانها فى شروح المخرج، يمكن أن تغلق أو تعوق، دون انتباه، عملية الممثل الإبداعية. ويصح الشىء نفسه على علاقة المخرج بذاته. إن الأفكار تظهر ويجب التعبير عنها، لكنه أيضًا يجب أن يتعلم أن يفصل المفيد منها عن غير المفيد، الجوهر عن النظرية.

وقد فتح هذا أمامنا مساحات رهيفة للكشف، لأن المسرح مصنوع من مادة الحياة. فى مسرحية جديدة كان بول يناضل، يومًا بعد يوم، فى مشهد مكتوب على عجل، بسطوره الرثة والقاصرة، وقبل أن تنتهى

التدريبات كان المؤلف قد أصبح واعيًا بهذا الضعف، فقدم إلينا صياغة جديدة، كانت أفضل بكثير، وابتهجنا، بول وأنا، لكننا بعد أن جربناها هز بول رأسه: «إننى الآن قد وجدت كل الخيوط التى تقودنى من سطر لآخر فى النص القديم، هذه الخيوط قد ظهرت الآن، وأنا خلالها أستطيع أن أجعل النمط القديم حقيقيًا. إن المشهد الجديد أفضل، لكنه لن يكون على هذا القدر حين يؤدى...».

حين رحلت إلى برمنجهام قال لى أبى:« انزل فى أفضل الفنادق»، كان لديه دائمًا تذوق للفنادق الكبرى أينما يذهب، هكذا ذهبت إلى «سيتشن هوتيل»، حيث يحجز سير بارى غرفة دائمة. وحين رآنى أجلس وحيدًا فى ركن قاعة الطعام الواسعة الفارغة فى ليلتى الأولى، دعانى إلى اللحاق به وبرفيق عمره سكوت سندر لاند على العشاء، من ذلك الحين فصاعدًا كنت أتناول وجباتى كلها على نفس الطاولة. كانا زوجين عجوزين، نموذجين للبريطانى التقليدى الذى يلبس «التويد»، يحبهما الجرسونات ويحترمونهما، ويتقبلان بقشيشًا سنويا قدره (جنيه واحد) يتقاسمونه بينهم، ويقدرون ذلك منهما أكثر مما يفعلون مع زبائن أكثر سخاءً وإغداقًا.

يومًا ما، على العشاء كان سير بارى مشغولاً، لا يكاد يتكلم. وفى نهاية الوجبة تركنا سكوت وحدنا. قال سير بارى بتردد: «طُلب منى الإشراف على مهرجان ستراتفورد..»، وأضاف: «إننى ذاهب إلى ستراتفورد صباحًا، هل تود أن تصحبنى؟».

لم أكن ذهبت إلى ستراتفورد من قبل، وقضيت اليوم أتبع هذا العجوز جدًا ونحن نتسكع حول جدران الآجر الحمراء التى لا جاذبية فيها. وكان المسرح قد صممته لجنة ليس لأى من أعضائها علاقة بالخشبة، بل قيل إنها اختارت تصميمًا وضعته سيدة لا خبرة لها. وأنا لست متأكدًا، حتى من أنها كانت مهندسة معمارية، وحسب الأسطورة فقد كانت سكتشاتها اللطيفة بالألوان المائية هى التى أغرتهم. أرونا أبواب المرافئ التى نُقرت فى الجدار فى فزع اللحظة الأخيرة، حين تبين للبنَّاء أنه نسى أن يجعل

مدخلاً للمناظر تدخل وتخرج منه، ورأينا الركن المعرقل الذى وُضعت فيه- بطريقة خرقاء- لوحة المفاتيح الكهربية، لأن الحاجة إلى الإضاءة لم تكن أمرًا موضوعًا فى الاعتبار حتى قبل افتتاح المبنى بأسابيع قليلة. ونحن نتمشى وسط الأشجار فى تلك المرجة الفسيحة على شط النهر، غمغم سير بارى: «هذا المكان يمكن أن يكون فى أهمية سالزبورج..» وكنت أفكر لنفسى فى انفصال عنه: يا للعجوز المسكين! كيف يمكن لمسرح إنجليزى إقليمى غبى أن ينافس المغامرات المسرحية الجريئة والمثقفة التى تحدث فى هذا العالم الذى اسمه «القارة»، والذى كان يقف عندى رمزًا لكل المجد الذى تفتقده إنجلترا. وواصل سير بارى فى اقتناع هادئ: «كبداية.. لا يجب أن يندفع مخرج واحد لوضع خمس مسرحيات على الخشبة فى الأيام الخمسة الأولى؛ لأن نظام العمل على هذه الدرجة من الرداءة. يجب أن يكون ثمة مخرج مختلف ومصمم مختلف لكل مسرحية، ويفتتح عمل كل أسابيع أربعة، حتى يأخذ العمل حقه من التدريبات، ونتيجة لهذا، بدل الاستمرار ثلاثة أسابيع فقط، فإن الموسم يمكن أن يمتد لنهاية الصيف..»، ومضى فى عبارات قليلة يضع تخطيط ما أصبح بعد ذلك «ثورة ستراتفورد» التى سيمكنها فى يوم من الأيام، أن تصل باسم «وروكشاير» حتى وسط أوروبا.

ولم يلق هذا التفكير الجسور التقدير، وما أن بدأ چاكسون يضع رؤيته موضع التنفيذ حتى لقى الهجوم من كل جانب، لبست المدينة السلاح، وأعلن مجلسها أن هذا تخريب للمهرجان، وأكد أن أحدًا لن يأتى من لندن أكثر من مرة واحدة فى السنة، والصحافة بوجه خاص، لكن سير بارى مضى فى طريقه دون أن يهتز، يضع أفكاره موضع التنفيذ كما فعل طول حياته.

فى موسمه الأول دعانى لإخراج «خاب سعى العشاق»، وهى بالفعل عمل فى الحب، أتاحت لى أن أصب فيها رومانسيتى الحالمة التى تراكمت عبر فترة طويلة. كان عملى هو الثالث فى الموسم، وكنت أغار قليلاً من

مخرج آخر، تميز بخبرته الطويلة، وقد فاز بمجد افتتاح الموسم الجديد، وبدء النظام الجديد، باخراجه لمسرحية «العاصفة»، على أى حال، حيث إننا فى نفس المبنى، أتيحت لى- للمرة الأولى- فرصة أن أراقب مخرجًا آخر وهو يعمل. وفى مساءٍ ما سمعت أن ثمة عرضًا باسم مهرجان الأزياء سيحدث بعد قليل، وانزلقت لأرى. واقفاً فى الظلال كنت مبهوراً، مبهوراً أعانى قدراً قليلا من الغيرة وأنا أرى الممثلين يختالون فى ثيابهم الجديدة، مقدمين عروضًا ذات ألون متألقة من المخمل والحرير، عرضًا وراء الآخر. ما أكثر الخشونة التى ستبدو عليها تلك الأشكال البسيطة التى اخترناها لمسرحيتنا «خاب سعى العشاق» بعد هذا العرض البراق!. رغم ذلك، فى الليلة الأولى من عرض «العاصفة» حين رأيت الممثلين فى لباسهم المسرف يتحركون أمام مشهد مرسوم بعناية، أيقنت أنه لا شىء فى المسرح يمكن أن يكون له معنى بعيداً عن سياقه فى العرض. الآن، فى الفعل، فقدت الثياب- بصورة غامضة- كل جمالها، وأصبحت عائقاً قبيحاً أمام المسرحية، حتى غرق مضمونها مثلما غرقت تلك السفينة الواقعية فى مشهدها الافتتاحى. كان هذا درسًا هامًا. إن المسرح يوجد فى الحركة، إن لونًا أو شكلاً أو صوتًا أو عبارة جميلة، يمكن لأى منها أن تترك انطباعاً معزولاً، لكنها تترك انطباعًا آخر مختلفاً كل الاختلاف حين تأتى فى تكشف الحدث. الآن عرفت لماذا كنت أقضى الليالى الطويلة أجهز مؤثرات الإضاءة على نحو جميل ومتقن، وفى اليوم التالى تبدو بلا معنى حين توضع فى سياقها من العرض. وقد أفادنى هوسى بالسينما فى الاعتقاد بأن المسرحية ليست سوى بكرة من بكرات الأفلام، وأنها تكتسب حياتها لقطة بعد الأخرى.

وفيما يتعلق بـ «خاب سعى العشاق» فقد قررت أن أستخدم رسوم «واتو» كأساس، رغم أنه، من الوجهة التاريخية، ليس ثمة رابط يمكن أن يقوم بين كوميديا من العصر الاليزابيثى ورسام من القرن الثامن عشر، لكننى حدست بأن العصر الذهبى المتخيل تمامًا فى رسوم واتو هو العالم

الذى يمكن لحدث هذه المسرحية أن يكون فيه على نحو طبيعى، ثم إننى كنت مقتنعًا بالحاجة لصورة طازجة كى نتخلص من السترة والسروال السائدين فى ذلك العصر، وكان استخدامهما أمرًا لا مهرب منه. وقد استقبلت المسرحية استقبالاً حسنًا جدًا. وكانت الكتابات عنها ممتازة. وبعد عدة أسابيع من افتتاحها التقيت بمصممة رقصات روسية، هى «سريا ماجيتو» التى كانت تعيش مع المخرج الأسطورة فى ذلك الحين: ميشيل سان دينس، دعتنى إلى العشاء، وبعده اقترحت أن يذكر ميشيل تعليقاته على عملى. بالنسبة لها، كان واضحًا أنها تقدم هدية ثمينة لمبتدئ رخو. حتى لو لم أكن بالضرورة مستعدًا لأن يتعرض عملى الأول لمثل هذا التحليل من أستاذ، أما هو فقد اعتدل فى مقعده، وجذب غليونه، وشرح كيف أنه كان خطأ كبيرًا أن أعمد إلى تقليد رسومات شهيرة، ذلك أن المسرح هو مسرح لحسابى الخاص، والمسرح الحقيقى لا يجب أن يحيل إلى أى شىء خارج ذاته، ثم أضاف: «إننى أستطيع أن أراك فى البروفات، تضع تكويناتك وتحرك ممثليك، وبيدك كتاب لوحات واتو..». ربما كانت هذه العبارة. ربما لم يكن نصها بهذه القسوة، كما أنها لم تكن صحيحة، فلم أكن أحمل كتابًا، هى التى جعلتنى أستجيب بغضب خفى، وكانت النتيجة أن انقضت سنوات طويلة دون أن أستطيع رؤية الحقيقة المطلقة فى هذا النقد. إن المسرح مسرح، وليس توليفًا من فنون أخرى.

وفى السنة التالية قدمت «روميو وجوليت»، وكانت ساخنة وعنيفة ولا رومانسية، ولقيت نقدًا كثيرًا، لكن سير بارى لم يأبه لهذا النقد، ما كان أكثر جدية عنده أننى ومصمم المناظر، قد استهلكنا مالاً كثيرًا، وأننا ألغينا تصميمًا لأحد المشاهد أثناء بروفات الثياب، لهذا السبب لم أدع فى الموسم التالى. لقد اعتديت على جانب حيوى من قيم سير بارى.

بعد سنوات قليلة، أُبعد سير بارى بدوره، أبعدته جماعة من أعضاء مجلس الإدارة، وكان وراء إبعاده- كما قيل لى- أنه رغم أنه كان يعرف كل عامل من عمال المسرح، وكل سيدة من العاملات فى التنظيف، وكان

يمكن أن يقف معهم كل يوم ويتقصى همومهم، إلا أنه حين يلتقى بأحد أعضاء مجلس الإدارة لا يكاد يذكر اسمه.

مارست كلمات «الوست اند» فى لندن جذبًا قويًا لأهل المسرح، فقد بدا لهم المكان الوحيد الذى يمكن لأحدهم أن يجد فيه مستقبله المهنى. وفى الهدأة التى أعقبت عاصفة الحرب، كان عالم المسرح- الذى انجذبت نحوه الآن- يتحكم فيه رجال يجلسون فى غرفة تنسدل على نوافذها ستائر حريرية مفرطة فى الأناقة. كان ثمة طقس مطاردة الفتنة، وفى أسلوبه كان ثمة توافق مطلق، كانت البيوت صغيرة لكنها أنيقة، مزينة، بعناية، بتحف منتقاة، شىء غير محدد اسمه الذوق الحسن يسيطر على كل التفاصيل، والنوافذ ذوات الستر موجودة لتميل ما هو بالداخل إلى عوالم مخترعة، لا يسمح لعالم الشارع بأن يدخل إليها أبدًا. وكان المسرح امتدادًا طبيعياً لهذا، حين يرتفع الستار يتم سحبنا من عالم الحياة اليومية إلى عالم من الجمال والرشاقة، حيث يقوم أناس ذوو جاذبية- لديهم مشاعر ليست على ذلك القدر من القوة- بلعب أدوار فى مواقف غير واقعية، لا يمكنها أبدًا أن تعكس الحقائق الخشنة فى الحياة. وكان هذا يناسبنى كذلك. رأيت ذات مرة فرقة مسرحية عرائس من النمسا، كانت تقدم عروضها وراء زجاج سميك من خلال كوة مثل الكوى على جانبى السفينة أو الطائرة، كانت التجربة بالنسبة للمشاهد مثل التحديق فى كرة مسحورة، ترى من خلال ضبابها المتكاثف صورًا غريبة، تتحول- على نحو أسطورى - كل صورة إلى الأخرى. فى ذات الوقت، كان كل ما يعنينى هو أن أخترق المرآة إلى عالم مثل المعجزة.

حين بدأت إخراج عمل ما، لم تكن لدى أية أفكار ثقافية، كنت أتبع، فقط، رغبة غريزية فى صنع صور ذات تأثير. وإطار البرواز المسرحى مثل شاشة سينما سكوب، عليها تكتسب عناصر الإضاءة والموسيقى والمؤثرات نفس أهمية الغناء، لأن رغبتى الوحيدة هى استحضار عالم موازٍ، لكنه أكثر إغواءً.

بعدها بسنوات عديدة، بعد أن تم الاعتراف بى مخرجًا، جاءنى مهندس معمارى فى منتصف العمر، كان مكلفًا بتلك المهمة المثيرة وهى بناء مسرح جديد فى مدينة إقليمية، جاءنى يطلب النصيحة، وكان السؤال الذى يشغله أكثر من سواه يتعلق بالبرواز المسرحى. كان تايرون جوثرى قد بنى مسرحه فى «ستراتفورد، أونتاريو» مفجرًا قوس البرواز إلى الساحة الاليزابيثية المفتوحة من نواحٍ ثلاث، وأصبحت موضة عند منظِّرى المسرح أن يصبوا احتقارهم على «إطار الصورة»، لكننى بقيت مرتبطًا به ارتباطًا ممتعًا. إطار الصورة هو كل خبرتى منذ عرض اللاعبين من الورق المقوى فى مسرح الدمى «للطحان ورجاله..»، وكان هذا ما استدرجنى إلى المسرح كبديل عن أفلام السينما، وإذا كنت أبحث عن الطاقة والإثارة فهى موجودة فى ذلك العالم الآخر فيما وراء أضواء قاعدة الخشبة. حين سمعت للمرة الأولى عن مسرح جوثرى، ورغم إعجابى العظيم بالعمل إلا أننى لم أتصور أبدًا أننى يمكن أن أبدأ عملاً فى هذه المساحة. الصورة هى كل ما كان يجب أن أتكئ عليه، وبدون الصورة فقد ضعت. العمل على التصميم، وحدى أو مع مصمم، هو المفتاح الوحيد الذى كنت أعرفه للإخراج. وإيجاد الصورة يعنى العثور على «الخارطة باللون الأزرق»، التى عنها ستتطور كل المعانى والأحداث التالية. إذا كانت هذه خارطة جيدة فسوف ينهض الإخراج، دون جهد تقريبًا، خلال البروفات، أما إذا لم تكن كذلك، فإن المرء مهما بحث وناضل وبذل الجهد، لن يستطيع أن يجعل شيئًا فى مكانه المناسب. كنت مسحوراً بالأشكال، بتداخل الأشكال فى فيض الحركة وأنماط مشاهد الجماعات حين تتكسر الخطوط الجامدة للناس، وينحل شكل فى شكل آخر. كنت أزدرى تلك الطرق المختصرة المملة السائدة آنذاك، مثل لعب مشاهد معنية أمام مجموعة من الستائر الأمامية فى الوقت الذى يتم فيه إعداد المشهد التالى وراءها. كان لدى محك واحد: إذا تجول أى شخص فى قاعة العرض، عند أية نقطة خلال العرض، فلابد أن تكون الصورة التى يراها كاملة ومتماسكة، ولابد أن

تثير عنده هذا العالم الخيالي، في كليته، وبالحفر البارز، وفي أبعاده الثلاثة. قلت لذلك المهندس المعماري: إن ما يسمى «إطار الصورة» ليس سوى أداة لتركيز الانتباه في بؤرة، ومن الحمق أن نطيح به بعيداً، على خشبة مفتوحة، ترى أقسام مختلفة من الجمهور صوراً مختلفة، أما في برواز الصورة فإن الجميع يشهدون الشيء نفسه..».

فسألني: «وماذا عن الاتصال؟ إننا نسمع كلامًا كثيرًا عن الاتصال هذه الأيام، ومع البرواز المسرحي يبدو كل فرد معزولاً عن الحدث..».

قلت: «هراء. هذه ليست سوى نظرية، ولكن انظر إلى ما يحدث حين يقف ممثل عظيم في «إطار الصورة»، ستجد كل العيون مركزة عليه. إنه يمسك بالجمهور في راحة يده..».

وأضفت باستهزاء: «حين يكون المسرح في جولة، فأنت ترى الممثل في ثياب الدور، وفي الخلفية حشد من الناس في حللهم ونظاراتهم، هل حقًا تفضل هذه الخلفية أكثر من منظر جميل؟».

قال الممثل في وهن: «لقد قرأت أن الجمهور القابع في الظلام هو سلبي تمامًا..».

أنهيت النقاش بقوة: «المسرح مكانان، لكل منهما مدخل، أحدهما للجمهور والثاني للممثلين، وثمة عالمان، والناس القابعون في الظلام يحدقون في عالم آخر. هذا وهم، ومن أجله جاء وا..».

واقتنع المهندس، وشكرني بحرارة لما أتحته له من وقتي، ولسوء الحظ فإن بناء المسارح يستغرق زمنًا طويلاً في عالم يتغير بسرعة. بعد عشر سنوات كان قد أتم بناءه، وكنت قد وصلت إلى رفض كل تلك الأفكار التي بعته إياها بقوة. وقتها، قادتني كل تجاربي إلى الاقتناع بما قلت، لكن مر السنين وتراكم تجارب وخبرات أخرى أدى بي إلى فهم أن مشاركة المؤدين للجمهور في مكان واحد حميم سوف يقدم تجربة أكثر غنى وامتلاءً بكثير، مما لو قسمنا المساحة إلى ما يمكن القول بأنه من غرفتين.

ذات يوم استوقفتنى امرأة جميلة، وقالت لى: «إننى أستطيع أن أمنحك شيئًا لا يستطيع أى شخص آخر أن يمنحه لك..».

سألت وقد ثار فضولى: «وما هو؟».

أجابتنى: «الملل».

ولم يكن هذا صحيحًا، لكننى أعجبت بالطريقة التى قدمت بها عرضها. فقد بدا لى الملل دائمًا قوة من قوى العقل البناءة، وإذا كان لى مرشد أعاننى المرة بعد المرة فى المسرح، خاصة فى إخراج الكلاسيكيات والأوبرا، فقد كان رغبتى العميقة فى ألا أوقع بالآخرين فى تلك التعاسة التى تقبض عليك وتجعلك تتلوى ألمًا، فى ذلك السأم القاتل للعقل، وهذا جوهر تجربتى فى سنواتى الأولى من التردد على المسرح.

وحين بدأت العمل فى المسرح لم أستطع أن أطيق تلك الطبيعة المهذبة، والشاحبة تقريبًا، لمعظم المسرحيات الإنجليزية، رغم أننى كنت مستعدًا لتناول أى شىء من أجل تجربة العمل، وإذا لم أستطع أن أجد قدرًا من الإثارة فى النص، فإن مشاركتى فى المسرح سوف تكون بلا معنى.

وكانت مسارح «الوست اند» آنذاك تحت سيطرة رجل واحد هو بينكى بومونت الذى أنتج كل المسرحيات الناجحة فى لندن، وكان مغامرًا بما يكفى كى يحضر عرضى الأول «للآلة الجهنمية»، وأحب ما رأى؛ وهذا ما أتاح لى- بعد قدر من الإلحاح- أن أصل إلى مكتبه، وإغراءه بأن يتيح لى إخراج مسرحية أمريكية بالغة القوة، كانت قد اجتذبتنى بشدة، اسمها «ظلام القمر» لاثنين من شباب الكتاب هما هوارد ريتشاردسون، وليم بيرنى، وكانت تلك فرصتى الأولى للعمل مع طاقم من الممثلين من غير ذوى الخبرة، لكنهم فى مثل سنى. المسرحية كلها كانت تدور بين السحرة فى «السماء ذات الدخان»، مليئة بمشاهد الحشود والرقص فى الميادين، واستطعت أن أطلق صوراً قوية من الانبثاقات الهائلة للطاقة عند هذه الجماعة المتحمسة، وقد أدهش العرض المترددين على المسرح وأذهلهم،

هم المعتادون على قضاء أمسيات أكثر أناقة وتهذيباً، غير أن حدس بينكى أنبأه بأنه فى الطريق إلى شىء جديد.

وكانت هذه بداية علاقة عمل طويلة. كثيرون من الناس أحبوا بينكى، وأكثر منهم من كرهوه. كان احتكارياً، وديكتاتوراً خبيثًا، لكنه لم يكن ينشد الثراء والقوة فقط، بل كان يحب الكيف أيضًا، وهذا ما جمعنا معًا. كان يريد من المسرح أن يكون مكانًا للأسلوب والجمال، ولأن هذا ما كنت أريده أنا أيضًا، فلم يكن بيننا سوى الاتفاق. أصبح صديقًا طيبًا، بل غاليًا، كما كان دائمًا مصدر جاذبية لا تقاوم. كنت أدرسه كمعلم، فقد كان المثال الأول الذى عرفته لرجل يسخِّر ذاته كلها لتحقيق أهدافه. كان يعرف عالمه ويعرف أهل هذا العالم، ويستطيع العزف على لوحة المفاتيح هذه برهافة ملحوظة. كان رقيقًا وجذابًا ويبدو متواضعًا لأبعد الحدود، ولم يرتكب أبدًا تلك الخطيئة الإدارية وهى أن يحاول سرقة أضواء المسرح من المؤدين، فلم يكن اسمه يظهر على الإعلانات، ولم يعط مقابلات، ونادرًا ما نشرت صوره، وفى سعيه إلى السلطة المطلقة لم يضبط، أبدًا، يعارض أى شىء وجهًا لوجه، كما كان مستمعًا مثاليًا، يستطيع أن يرتجل الاهتمام بأى موضوع، مهما كان بعيدًا عن ذائقته الخاصة، سواء كان الموضوع عن سباق الخيل أو كرة القدم، عن السياسة أوالشعر. كان يلتقط من دخيلة ذاكرته تلك النبذ من المعلومات الضرورية كى تضفى على محاوراته نكهة المعرفة، وبهذه الطريقة يستطيع أن يغوى من يجده ذا فائدة له. كان يعيش عن طريق التليفون. مستفيدًا أعظم الفائدة من قدرة هذه الآلة على التجميل، فهى لن تستطيع أبدًا نقل التعبير الحقيقى على وجهه، وقد يكون ساخرًا، لكنها ستنقل، بدلا منه، إلى أذن سامعه هرهرته ونبراته المتصالحة وهو يردد:« نعم.. نعم.. لكنك بالفعل ترى أن..»، وقد أدهشنى، المرة بعد المرة، بخدعة لاحياء فيها، لم تخفق معه أبدًا. فحين يحدث أن ممثلة أو كاتبًا أو مصممًا يعارض- معارضة مطلقة -فكرة يرى بينكى- بغريزته التى لا تخطىء- أنها حيوية من أجل نجاح العرض، مثل إعادة

كتابة مشهد أو تغيير زى، أو تسريحة شعر، فإنه لا يتردد فى أن يقول، مشيرًا لخصمه العنيد: «صديقى هذا قدَّم، لتوه، أهم الاقتراحات..»، وينظر الشخص المعنى حوله مندهشًا، وقد تم ازجاء المديح له مقدمًا، حينئذ، ودون تلعثم يضع بينكى أفكاره هو على لسان الشخص الآخر، وعادة ما ينتهى الأمر بالضحية المسكينة، مرتبكة لكنها مشرقة بالابتسام، إلى الإقرار بملكية تلك الأفكار، ثم تلقى التهانى من بقية أعضاء الفريق.

وكان بينكى يستطيع أن يعمل فى إنتاج سبعة أو ثمانية عروض فى نفس الوقت، لكنه قادر دائمًا على أن ينقل إليك الانطباع بأن العمل الذى يعنيك أنت، هو أهم ما يشغله، كان يتحدث إلى كل جماعة، فيقول: «نحن»، أما الآخرون فيعبر عنهم بضمير «هم»، وهكذا وقعنا جميعًا فى حبه. حين كنا نعمل فى «هالة حول القمر»، أغرانى بأن أسقط تلك الإشارة الحادة إلى الحياة الواقعية التى ذكرها جان أنوى حين ذكر رجل البنك المكتئب أنه يهودى. قال بينكى- وكان يتردد أن فيه هو نفسه عرقًا يهوديًا-: «لماذا يهودى؟ إن هذا ليس بالشىء اللطيف!» وحذف تلك الكلمات من النص، ومن ثم استبعد أى شىء يماثل قبح الحياة الواقعية. ربما كانت «الرقة» أو «اللطف» هى القيمة التى يعنى بها أكثر من سواها، مسرح «الوست اند» فى تلك الأيام.

ذات يوم، وعلى غير توقع منى، فلم تكن لدى مؤهلات من أى نوع، دعتنى صحيفة «الأوبزرڤر» كى أكون ناقدها للباليه. وربما لم يكن هذا شيئًا مدهشًا إلى ذلك الحد، فواحد من أكثر نقاد الدراما تأثيرًا فى ذلك الوقت، كان صاحب معرفة احترافية فى مجال واحد هو لعبة «الكركيت»، وعلى أى حال، فحتى لو أغضبت أحكامى عالم الباليه، فقد كانت تجربة ساحرة أن تجد نفسك فجأة وقد انتقلت إلى الجانب الآخر من الحاجز، وبوسعى الآن أن ألحظ كيف بدأت تنهض فى نفسى إغراءات الناقد المحترف، مثل! «إننى يجب أن أشير إليه، لكن هذا سيجعل تلك الفقرة تنتهى نهاية رديئة..» أو: «لقد منحتها ملاحظات جيدة ثلاث مرات متتالية،

ولا أستطيع الاستمرار فى هذا، لأن الناس سيظنون..».

ومنحنى عملى تذاكر مجانية فى «الكوفنت جاردن». وفى واحدة من حفلات الماتينيه، والمتفرجون متجمعون فى ردهة المدخل، يتناولون الشاى والحلوى أثناء الاستراحة، كنت أقف أثرثر مع بعض الأصدقاء، حين انجذب انتباهى فجأة نحو فتاة بالغة الجمال تقف عند البار، وحين اقتربت أكثر رأيت- لفرحتى- أنها تقف مع شخص سبق أن تعرفت به قبل قليل، وهو مخرج سينمائى معروف: أنطونى سكويث، فلو أننى تقدمت لتحيته سوف يقدمنى إلى هذه الشابة الحيية المتحفظة ذات الشعر الداكن الطويل والعينين الداكنتين الحزينتين. قال:« هذه ناتاشا» ناتاشا؟ بدا لى أننى أسمع أصداء أجراس بعيدة. حين كنت فى الثانية عشرة، قرأت رواية «الحرب والسلام» لا لم أقرأها بل التهمتها من الغلاف للغلاف، وأرَقت قلبى وروحى بين الغلافين، لقد عشت مع بطلة الرواية، واسمها ناتاشا، وأحببتها، وقبل أن أطوى الكتاب كنت قد اتخذت قرارى بأن أتزوج من فتاة تحمل الاسم نفسه، وهذا ما كان.

لم تمض الأمور بهذا اليسر على أى حال، فقدت مرآها ومرت الأيام، ثم أغريت صديقًا مشتركًا بأن يدعوها إلى حفل تبادلنا فيه كلمات قليلة خجولة، وأردت أن أدفع يد القدر إلى الأمام، فتلفَنت لها فى بيتها، حيث عرفت أنها فى باريس لعدة أيام، وعنوانها هناك غير معروف. وفى وثبة واحدة ركبت الطائرة، واندفعت إلى مقر البوليس الفرنسى فى «كى دى أورفيڤر» فى محاولة لاكتشاف الفندق الذى سُجلت فيه، ولم يتأثر رجال البوليس الفرنسى أدنى تأثر وهم يسمعون عباراتى اللاهثة بأن «هذه الفتاة الشابة مطلوبة فورًا وعلى نحو عاجل للمشاركة فى فيلم مهم..»، وترددت عليهم المرة بعد المرة طوال اليوم، وحاولت مع أناس مختلفين فى منافذ مختلفة. وبعد تلك الاندفاعات الضارية للطاقة، أصبحت أميل لأن أتقبل- بدهشة وحيرة- أننى لن أصل إلى أى طريق. هنا تقدمت سيدة رقيقة القلب فى منتصف العمر، كانت ترقب زياراتى المتكررة من على

مبعدة، تقدمت نحو النضد، وبين أصابعها تتدلى استمارة التسجيل فى الفنادق، وقالت تعزينى: «أنا أسفة جدًا يا سيد.. لابد أنك تفهم أنه ليس مسموحًا لنا إفشاء هذه المعلومات». ثم كأنما عن طريق المصادفة سمحت للاستمارة التى تحملها أن تنزلق لحظة واحدة، ثم أضافت: «ليس مسموحًا لنا.. أنا آسفة جدًا.. كنت أتمنى أن أساعدك..»، وبابتسامة متواطئة صغيرة، قامت بالتقاط الاستمارة من جديد، لكنها منحتنى اللحظة الضرورية لالتقاط اسم فندق وعنوانه.

ليس مدهشًا إذن أننى حين عدت- فى حال من الانتصار الرومانسى الشامل- لم يلق فيض حماستى الترحاب، بل أدى إلى سوء تفاهم دام عامًا كاملاً، بعده التقينا، ومضى كل شىء بانسجام وتوافق كما شاء القدر. وبعده بعام آخر تزوجنا.

بدت الحياة الآن كاملة ومتألقة. سافرنا معًا، كان شهر عسلنا بين المغرب واليونان، علّمنا أحدنا الآخر أن يسبح طوال الوقت فى المياه البللورية للبحر حول جزيرة مهجورة لم تكن معروفة حتى ذلك الحين اسمها ميكونوس، ومنها ذهبنا إلى استنبول، وفى بازارتها نمت فى قلبينا الرغبة فى استمرار الطواف حول العالم.

كانت ناتاشا- بالفعل- بين المسجلات كجميلة من جميلات العالم، لكنها دخلت إلى حياة لندن الاجتماعية بخوف ونفور. فى إحدى الليالى، بعد زفافنا، كانت تلبس ثياباً خفيفة مناسبة للأوبرا، رغم ذلك سارت أمام سيارتنا مباشرة، تقودنى بمصباح جيب فى ضباب لندن الكثيف المسموم. على هذا النحو استطاعت عناصر الدرن أن تغزو تلك المنطقة التى كانت متهيئة لاستقبالها نتيجة المعاناة الأخرى المتمثلة فى كونها مضيفة. وأصبح بيتنا الصغير هو مستشفاها، مع ممرضتين نمساويتين مخلصتين تتابعانها، يماثلهما فى الإخلاص صاحب مطعم فى «الوست اند» دأب

على أن يرسل إلينا- بالتاكسى- هداياه الصغيرة من الزبد والقشدة بل حتى شرائح اللحم، وكانت هذه كلها من الأشياء صعبة المنال بعد الحرب. ببطء شفيت، وانتكست، ثم شفيت من جديد. فى رقتها ورشاقتها وأناقتها الصامتة كانت تشبه أميرة من عصر آخر، أميرة نادرة دون نوبات غضب ولا شكاوى، لم تكن الخلافات تنشب بيننا أبدًا، وفيما بعد توصلنا إلى فهم كم التوترات والصراعات الكامنة - بألم - تحت السطح. فهناك ، بعيداً فى الأعماق، تحت ما يمكن أن يخفيه الحياء وضبط النفس، ثمة مستوى أعمق، أساسى أكثر منه هشًا، حيث تكمن حكمة شرقية تقريبًا، تقر بأنه فى علاقة بين اثنين ليس هناك أثمن من الصبر الذى يؤدى للأمن والسلام.

ومثل بيوت كل من نعرفهم فى لندن، كان بيتنا صغيرًا أنيقًا، بستائر حريرية وتحف، وكان أصدقاؤنا- فى غالبتهم- من أهل المسرح، الذين يتكلمون رطانة خاصة جدًا تغطى مخاوف داخلية غير منطوقة. والحقيقة يتم تخفيفها فى العادة باستخدام عبارات فى أول الحديث مثل: «المعروف على نحو مضحك بأنه...»، أو «قرأنا فى «الخالة - التيمس»..» أو «أخذنا ليلى لاكسين من أجل الامساك..»، والمسرحيات والأحزاب هى «مدينة الملل الخالص» أو «مدينة الملل على شط البحر»، وكل الرجال هم «السادة»، وكان ثمة مصمم للمناظر، موهوب لكنه يشبه الموتى، وقد عملت معه، كان اسمه عندهم: «ابنة صانع التوابيت»، وكان يتم قبولنا داخل هذا العالم كظاهرة، لأننا كنا صغارًا جدًا، لكننى أنا كنت موضع تساؤل: «هل لديه ذوق؟»، كان الآخرون يطرحون السؤال وراء ظهرى، ولما كان لغريزتى أن ترتحل، وأن تقدم عناصر غير مريحة، عنيفة أو واقعية فى عالم الخيال، فقد وجدوا طريقة آمنة بأن أطلقوا علىَّ لقب «الطفل المرعب» (بالفرنسية).

وكنت ما أزال أود العمل فى إخراج الأفلام، فأكتب النصوص وألتقى بعديد من المنتجين الأمريكيين، وأشرب معهم الأنخاب مرات لا تحصى فى الفنادق الكبيرة، وبدأت أشعر- وبحدة متزايدة- بأننى أفتقد الطاقة الجسورة

فيما أفعل، وتطور طموحى المباشر فى اتجاه آخر جديد: أن أخرج أوبرا. اتساع المدى والحيوية لخشبة ضخمة محتشدة بجماعات لا حصر لها، كان له جاذبية لا تقاوم. وكان لدى ولع بالموسيقى، مغروس فى نفسى منذ دروس البيانو الباكرة، وبالتالى أصبحت «الكوفنت جاردن» هى هدفى.

بعد أن ظلت مغلقة سنوات الحرب، أعاد ديفيد ويبستر افتتاح موسم الأوبرا، وهو رجل أعمال بدين من ليفربول، له ذائقة موسيقية وطريقة ودودة، ملَكية بعض الشىء، فى مسلكه، حين تم الاتصال به أبدى ترحيباً عظيماً، طلبت عملاً، قال: نعم، ثم قال: لا، ثم قال: نعم مرة ثانية. وهكذا، لدهشتى، وجدت نفسى- وأنا فى الثانية والعشرين- مدير الإخراج، وهو لقب أعتقد أننى اخترعته لنفسى، لكنهم تمسكوا به بعد ذلك، وهذا يعنى أننى الآن مخرج ثابت فى «دار الأوبرا الملكية»، وبطبيعة الحال، فأنا لا أمتلك مؤهلات أكثر مما كنت أمتلك وأنا ناقد باليه، لكننى لم أشعر أبدًا بأننى فى مأزق، فقد كانت كل عروض الأوبرا المعادة على «الكوفنت جاردن» بعد الحرب رديئة على نحوٍ لا يصدق. كانت «دار الأوبرا الملكية» بمنأى عن إعادة التقويم الأساسى للطرائق القديمة، التى جاء بها سير بارى چاكسون إلى ستراتفورد، هكذا كانت كل العروض تلقى معًا، أسبوع لكل عرض، والذى كان أراداً مما يبدو، لأنه يعنى إجراء خمس بروفات فقط، كلٌ فى ثلاث ساعات، يسقط منها خمس عشرة دقيقة كى يتناول أفراد الكورال الشاى. لقد دخلت الأوبرا بهدف واحد بسيط: أن أعطى تلك المؤسسة على الطراز القديم سلسلة من الصدمات، تهزها، وتلقى بها إلى عالم اليوم.

والآن، فإننى فى مواجهة ما الذى يعنيه التراث حقًا، واندهشت حين اكتشفت أن للتراث سحره الخاص، سحر يصدر عن رائحة التراب والغراء القديم على الخشبة الشاسعة، من أكوام البراويز المرسومة، التى تخلق نوعًا من فوضى شظايا لا علاقة بينها، من الأشجار التى تميل نحو الأعمدة، من الدرابزينات التى ترتفع إلى ما فوق السحاب، من الصخور

التى تتحطم بشكل غير متقن منحدرة إلى وسط الخشبة. وكان ثمة رجل فى الثمانين، يبدو سيدًا من شرقى لندن كما نجده فى روايات ديكنز، فى حلة سوداء وياقة صلبة بيضاء، هو الذى يحكم هذا المجمع: مستر بالارد، كانت كلمته قانونًا هنا، وقد جعل نفسه لا يمكن الاستغناء عنه بطريقته، فلا شىء هنا تحويه السجلات أو الكتالوجات، هو وحده الذى يعرف، من يوم إلى يوم، أين نجد الفواصل الضرورية من أجل «ريجوليتو»، أو النافورة الخادعة فى حديقة مارجريت فى «فاوست». قال لى فى يومى الأول: «إن لدينا سَمِّياً لك هنا، مستر بروكس، إنه الذى يرسم مناظرنا كلها فى العادة، يصل دائمًا فى قبعته العالية السوداء، يخلع قفازاته البيضاء ويجلس للعمل، السيد بوتشينى حمل شرائح من صوره الفوتوغرافية فى اليابان وباريس إلى مستر بروكس الذى عرف كيف يرسمها بحيث تبدو حقيقية» فظلت الأمور بين مستر بالارد وبينى على ما يرام، حتى اقترحت- لإخراج عملى الأول- بناء مشهد ثابت من الخشب، هز مستر بالارد رأسه: «لا يا سيد بروك، ليست هذه طريقة للعمل فى الأوبرا، نحن نستخدم اللوحات المرسومة على القماش، وإذا كان الرسام يعرف عمله جيدًا، فسوف تبدو كما لو كانت مبنية من الخشب، كما تشاء، حين تنظر إليها من الأمام..».

كنت أعرف أنه مخطئ. فالأيام العظيمة للمشاهد المرسومة كانت تنتمى إلى فترة الإضاءة المعتمة عن طريق مصابيح أسفل الخشبة المضاءة بالغاز أو الشموع، وكان من شأنها تسطيح المؤدى بحيث يصبح هو وصورته شيئًا واحدًا. أول يوم وضع فيه مصباح الإضاءة (Spot Light) على جانب البرواز المسرحى،تغير كل شىء، أصبح الممثل بارزاً وجوهريًا، وفجأة نشأ تناقض بين استدارته من ناحية وخداع البصر ذى البعدين وراء ظهره، من الناحية الأخرى. كان المبتكران الكبيران فى فن تصميم المناظر، ادولف ابيا وجوردون كريج يعرفان هذا قبل الحرب العالمية الأولى، لكن الأمر استغرق نصف قرن آخر كى ينفذ تأثيرهما من أبواب «دار الأوبرا الملكية». وأصبح هدفى الأول الآن فى «الكوفنت

جاردن» هو أن أحقق تقاعداً محترمًا لمستر بالارد. وهذا ما لم أنجح فى تحقيقه.

كانت الإضاءة ولعى الخاص، ويبدو أن الأوبرا تتطلب مؤثرات غير عادية للجمال والفخامة. لكن ما أسخطنى هو أننى كنت أجد دائمًا تلك المرشحات الضوئية المتوهجة: الأزرق الملكى لضوء القمر، الأخضر الداكن للمغارة، الأصفر الكنارى لسطوع الشمس، وما يسمى «الوردى المدهش» لوجوه المغنين، وكان رئيس قسم الإضاءة رجلاً عزيزاً خائباً، يوافقنى على كل اقتراح اقترحه، لكنه - بطريقة ما - لا يضع أياً منها موضع التنفيذ، فوضع مفاتيح للإضاءة فى أماكن جديدة لم يحدث أبدًا، وقد استمر هذا الأمر حتى دفعنى لمحاولة تقصى أسبابه، وفى يوم تسلقت إلى لوحة المفاتيح الكهربية لأتجسس على مساعده، واتضح لى كل شىء إنه يشغِّل المفتاح فقط فى اللحظات السخيفة من الموسيقى، وحين يأتى لحن أوبرالى عظيم، أو مقطع سوف يتكرر لصعوبته، فإنه ينحنى مبتهجًا، ويقوم مدير الخشبة بعمله فيرسل إليه الإشارات، لكن إشاراته الحمر والخضر سوف تتألق وراء ظهر عامل لوحة المفاتيح، لأنه آنذاك سوف يكون بعيدًا جدًا، فى معسكر للغجر، أو ممتطيًا السحاب مع الجنِّيات. إن حبه للموسيقى هو الذى أودى بنا.

وجاء إلينا من يدعى دكتور شرام، جاءنا من ألمانيا بنفقات باهظة ليخرج الدورة الأولى من عروض ما بعد الحرب.. ولم يكن هذا لأنه كان منتظراً منه أن يأتى بابداع خاص أو استبصار جديد بالعمل، لكنه جىء به لأنه كان الوحيد الذى يعرف كل الحركات التى من المحتمل أن يقوم بها نجوم الغناء الكبار. راح دكتور شرام يدرب الكورس وأصحاب الأدوار الثانوية، صائحًا: «حملة الأعلام يهبطون إلى هنا، ويرفعون اليد اليسرى، يجب أن يكون كل منهم مستعداً لأن يستخدم الرمح باليد اليمنى. هكذا!».

وأحيانًا كان يصمت برهة ثم يقول بصوت دراماتيكى جدًا: «حدث مرة فى جوتبرج فى ١٩٣٩ أنها مضت فجأة فى الاتجاه المعاكس، ولم يكن ثمة أحد هناك! نحن بحاجة لرجل آخر ورمح آخر حتى تستطيع أن تقدم

جوتبرج، أما إذا كانت تقدم هامبورج، ففى هذه الحالة..».

هكذا مضت البروفات يومًا بعد يوم، حتى تحدد موعد قدوم النجوم ليلتقوا ببقية أفراد الطاقم للمرة الأولى على الخشبة. وقد حدثت كارثة فى الإضاءة حين طلب الدكتور شرام أن تكون الخشبة أكثر إعتامًا، وأن يزاح منها سلم كان موجودًا: «هذا الشىء.. هذا السلم برة.. لا.. لا.. أعتم.. أعتم..»، لم يفهم أحد شيئًا، وظلت الخشبة تعتم حتى الإظلام الكامل، ثم تضىء بالتناوب، وفجأة أصبحت مضيئة لأقصى درجة، والسلم المعتدى مايزال فى مكانه، والمخرج يصرخ، والفوضى شاملة، وأنا أتفرج فرحًا.

وكان الدكتور شرام ناقدًا حادًا لعملى الأول: «أنت تجعلهم يتحركون كثيرًا جدًا، وما يعرضونه علينا هو نفس ما تقوله الجملة الموسيقية. هذا رسم للحركة فى الباليه، أما رسم الحركة فى الأوبرا فمختلف جدًا..»، فى ذلك الوقت كنت أضحك فى ظهره، لكننى، فيما بعد، اقتنعت بأهمية الدرس الذى كان يقدمه، لقد ساعدنى على أن أفهم أن الحيوية والقلق، أو عدم الاستقرار ليسا الشىء نفسه.

«إنها جميلة جدًا..»، قالها سيد عجوز بشوش، كان فى «دار الأوبرا الملكية» منذ زمن لا يذكره أحد. وأثارتنى فكرة اللقاء بامرأة جذابة، فأنا بالتأكيد لم أر كثيرات على هذه الشاكلة منذ دخلت عالم الموسيقى، هكذا تبعته إلى البروفات، ولكن، للأسف، خابت توقعاتى على نحو مؤلم، فهذه السيدة البدينة فى اللون الوردى الشاحب، تهز منديلها بطريقة البنات الصغيرات، سوف تظل درسى الأول فى النسبية، وأيقنت أننى لو بقيت فترة طويلة سجين هذا العالم المختوم من الياقات المطوية والرسميات، فسوف أطلق صفة الجمال على ما يبدو لعينى- اللتين ما تزالان طازجتين- سخيفًا وقبيحًا. إن العلاقة بين محترفى الأوبرا والجنس علاقة يصعب سبْر غورها.

ذات يوم، كنا نقوم بالبروفات على «فيجارو»، وكنا قد وصلنا لحظة من لحظات الغناء التى كانت تقوم فى العروض التقليدية متضمنة أن يمدّ الكونت يده خلسة إلى صدر سوزانا، فتقوم هذه بصفعه فيسحب يده بعيداً، ويضحك الجمهور ضحكات خافتة فى جذل. هذه القطعة الضعيفة فى العمل كان يمكنك أن تراها فى كل دور الأوبرا الأوربية، لكننى حين رأيتها لأول مرة وجدتها سخيفة وليست فى مكانها فى مقطوعة موسيقية جميلة، والآن، منعت المغنين من تقديمها فى العرض الجديد. فى نهاية البروفة كان قائد الفرقة الموسيقية، النمساوى، مستثاراً: «مستر بروك.. أنا معتاد على هذه النكتة، وإذا أنت حذفتها، فإننى سأرتبك ولن أستطيع قيادة الأوركسترا..»، حذفتها، ولم يسامحنى أبداً.

وقد تعلمت جانباً آخر من الأساطير المخفية فى دار الأوبرا الملكية حين منحونى مكتباً، الذى لم يكن سوى طرقة مؤدية لقسم الحسابات. ويوماً بعد يوم: طرقه على الباب، ثم يبدو دائن مرتبك أو مشاكس، يحمل فى يده اضبارة من الورق، ويقول فى لهجة لائقة بأوبرا كوميدية: «حين كانت الفرقة فى جولة العام الماضى، فقد طلبوا زهوراً - أو شمبانيا، أو تاكسيات- وحتى الآن لم يدفعوا لنا..». فكنت أكتفى بالإشارة إلى الباب المقابل.

وتعلمت المزيد من تلك الخفايا العقيم المملة. من ذلك أننى قضيت أسبوعاً أنضم إلى المدير الموسيقى والمدير العام فى جلسات معذبة تسمى التخطيط. كنا نجلس فيما يسمى، بغموض، «ن.أ»، أمام كل منا دفتر وكمية من الورق المربع، كى نضع ريبرتوار الأوبرا للشهور التالية. وما أن يقترح أحد عملاً معيناً فى وقت معين إلا وتقوم أمامه العقبات:

«لا، هذا يعنى تقديم «توسكا» سبع مرات فى موسم واحد، والجمهور لدينا لا يكفى سوى لستة عروض فقط. إننا نستطيع دائماً تقديم «تروفاتورى»، لا إنه يوم أربعاء ولدينا «كارمن» فى الماتينيه، ومستر بالارد لا يستطيع أن يجرى التغيير فى الوقت الملائم. لكنه يستطيع أن يدير

الأمور فيما يتعلق «بترافياتا»، دعونا ننظر فيما يمكن عمله فى «ترافياتا» وعرفت أن الحروف الأولى الغامضة.. «ن.أ» تعنى «غير متاح Not Available»، «هى الآن فى هامبورج، والتينور يلعب» مسياه فى «عايدة» فى «هدرسفيلد». عايدة؟ لم لا؟ ولكن إذا تخلت عنا «البقرة العجوز» فى الدقيقة الأخيرة كما فعلت الخميس الماضى.. وبديلها ب- منيور.. لا، فلننس «عايدة».. هكذا كانت تمضى الأمور.

كنت أناضل من أجل شروط أفضل وبروفات أطول، وتدريجًا حققت بعض النجاح، لكننى حين قدمت عرضًا جديدًا لأوبرا «لابوهيم» واجهت كثيرًا من المشاكل الأكثر أساسية فى دار الأوبرا. لم يجتمع الأشخاص الأربعة المهمون معًا فى البروفات، إذا حضر ثلاثة منهم فلابد أن يكون رابعهم بعيدًا. إنهم لا يستقرون، ويقال دائمًا إن هذا الاستقرار ضرورى للصوت، أحدهم يطير إلى باريس من أجل تسجيل صباحى سريع، أو إلى مدينة إقليمية ألمانية ليلتقط أجرًا إضافيًا عن حفل ريسيتال. وبدلاً منه سيقف أحد مديرى الخشبة مكان الشخصية الغائبة، ممسكاً بالنوتة الكبيرة فى يده، مغنيًا بحماسة خارج اللحن، بإيطالية تنتمى إلى لانكشير. وحين اقتربت ليلة الافتتاح، ولم أكن قد أجريت بروفة كاملة للفصل الرابع، ذهبت لرؤية المدير، هددت بغضب أن أسحب اسمى عن العمل وأدلى بحديث للصحافة، ولا شك فى أنه كان مدربًا تدريبًا رفيعًا على امتصاص الغضب، ولا شك أيضًا فى أن هذا هو الجانب الأساسى فى وظيفته، وقد أقسم لى بأننى سوف أجرى بروفة كاملة، هذا المساء نفسه، قبل العرض، وقد أوفى بوعده، فقد كان- بنفس القدر- قادرًا على إغواء المغنين المترددين. وهكذا.. قبل أن يرتفع الستار بنصف ساعة، والجمهور فى ملابس السهرة بدأوا يأخذون أماكنهم، تجمعنا على الجانب الآخر من الستار الأحمر الثقيل، فى لباسهم الحريرى، وأرواب الحمام التى تحمل الحروف الأولى، لم يكتمل مكياجهم بعد، تلتمع وجوههم بأسس المساحيق،

وفى الهمس المعتاد على الخشبة، ودون موسيقى، وبوقار، مضينا فى أداء حركات الفصل الأخير!.

وكان السبب وراء إعداد عرض متعجل، وبأسعار مخفضة، لأوبرا «لابوهيم» سببًا متعلقًا بالريبرتوار. فى كل دار أوبرا يعد «لا بوهيم» عملاً يمكن إعداده لملء أية فجوة، فمهما كان عدد العروض التى يقدم فيها فى موسم واحد، إلا أنه لا يخفق أبدًا فى اجتذاب الجمهور. وفى ظروف إعداد ريبرتوار ما بعد الحرب، بما سادها من عجلة وعشوائية وارتجال، لم نكن قد فرغنا من عرضنا، نحن «للابوهيم» وكنا بحاجة لهذا العرض، سواء كان جيدًا أو رديئًا، ليعاوننا فى مواجهة مشكلات التخطيط. على أى حال، كانت ميزانية الموسم قد تم إنفاقها، ومن ثم وقعت– رغم إرادتى– فى إغواء استخدام المناظر القديمة التى لم تظهر إلى السطح منذ ما قبل الحرب، واستشرت مستر بالارد، الذى مضى سعيدًا إلى واحد من المخابئ الخاصة، وعاد بالثياب المرسومة للعرض الأول «للابوهيم» على الكوفنت جاردن، وكانت تكشف عن مشاهد من باريس، كما صورها بوتشينى نفسه بكاميراه المسطحة ثلاثية القوائم، ثم أعاد رسمها بإخلاص سُمِّى رسام المناظر ذو القفازات البيض مستر بروكس. وكانت حائلة جدًا، وأقرب إلى صور البطاقات البريدية، وكانت جميلة على نحو ساحر. كنت أثور ضد الفكرة، لكن الدموع نبعت فى عينى حين رأيتها، إذا كنت أمقت الأوبرات التقليدية فهذه كانت الاستثناء. عندى: لن تبدو «لابوهيم» أبدًا بمثل هذا الجمال، وإننى أوافق– عن طيب خاطر– على أنه حتى الحرب على التقليد لها استثناءاتها.

العرض الكبير الأول كان «بوريس جودنوف»: أوبرا أحببتها كثيرًا، تبدو لى مثل شكسبير ولكن دون مغالاة ودون بلاغة، كل عبارة فيها تتضمن حقيقة درامية. وكنا سنقدمها لأول مرة فى موسيقى موسورجسكى، بتوزيعاته الأركسترالية الصارمة، بدل موسيقى ريمسى كورساكوف، وإعاداته النضرة. وكانت نقطة البداية عندى دائماً هى إعداد

المنظر، وحيث إن المشاهد المرسومة من الفولكلور الروسى كانت عاجزة بشكل مؤلم، فقد كنت بحاجة إلى مصمم يمكن أن يساعدنى عل وضع الأوبرا فى إطار الأرض الروسية والعاطفة الروسية كما تقدمها السينما الروسية الثورية، وقد اندفعت إلى حياتى على نحو مثير بعد أن أصبح ستالين حليفنا فى الحرب. وقد كان مألوفًا الاستعانة برسامى الحامل كمصممى مسرح، لكن هدفى أن استبدل تلك السلاسل من اللوحات المرسومة المتدلية ضخمة الحجم غير المقنعة، بعالم صلب ذى أبنية حقيقية، وإذا كنت لا أريد رسامًا، فلم أكن أستطيع التحول نحو مصممى المسرح المحترفين، فمعظم هؤلاء كانوا رجالاً اكفاء، يعرفون كل تفاصيل حرفتهم، يستطيعون أن يقدموا رسومًا تمهيدية، ورسومًا عاملة، كما كانوا على ألفة بالعاملين فى المجال التقنى، لأنهم «يعرفون ما يريدون»، ولكن بسبب كل هذه المزايا فإن عملهم يفتقد- على نحو محزن - الأسطورة التى يمكن أن يأتى بها الفنان الحقيقى.

فى ذلك الوقت، كانت فرقة رولان باتى تزور لندن، وقد شهدت عرضًا قدمته لباليه چان كوكتو «الرجل الشاب والموت»، كانت ثمة سقيفة علوية ذات أبعاد ثلاثة تطير فى الهواء لتكشف- بصلابة مثل صلابة الواقع- أسطح باريس، وبرج إيفل على مبعدة، وإعلان من النيون عن «ستروين»، يضيء تصميمها صعودًا وهبوطًا، حرفًا بعد حرف. كان الديكور يحمل توقيع «واكفينش»، وبدأ الاسم جديدًا على كل من سألتهم، لكننى كنت مقتنعاً بأن هذا هو المصمم الذى أنتظره، ومن ثم سافرت إلى باريس لأقتفى أثره، وقيل لى: «إن كوكتو يحيط نفسه دائماً بجماعة من الشباب، وهو يفعل كل شيء بنفسه، لكنه أحياناً يسمح لواحد من أولئك الصبية بأن يضع توقيعه عليه، كى يمنحه فرصة البداية..»، ولم أستطع تصديق أن معمارًا بهذه القوة يمكن أن يأتى بهذه الطريقة، فضلاً عن أن المزيد من التحريات كشفت لى أنه رغم أن اسم واكيڤتش لم يكن معروفًا فى دوائر المسرح، إلا أنه كان مشهورًا بسلسلة منتصرة من الأفلام عالية

التكلفة، كان بينها إعادة بناء قسم من «مونمارتر»، وقد أنتجها- بالجملة- «لستديوهات بيلانكور» فى ذروة الحرب. ورتبت الأمر بحيث اتصلت به تلفونيًا، واتفقنا على اللقاء فى الباحة الخارجية لمسرح «مارينى» حيث كنت أحضر عرضاً ينتهى عند منتصف الليل.

ولم يكن الرجل الذى خرج من السيارة «الستروين» متأخرًا كثيرًا عن موعده- بالقطع - من غلمان كوكتو. كان لجورج واكيڤتش شعر رمادى كثيف ومقصوص، ووجه مثل ثمرة الجوز، وعينان سريعتان دافئتان. كان يلبس ثياباً لامعة، وفوقها معطف ذو أزرار ومن نسيج حسن، ينتمى إلى عالم السينما الفرنسية، ما أن تصافحنا حتى خلقت بيننا صداقة على الفور، تناولنا القهوة معًا فى «الشامب- اليزيه»، وبدأت علاقة العمل.

وحين عرض عملنا «بوريس..» استبعده ناقد من الطراز القديم لأنه «كان يشبه الفيلم»، لكن هذا بالضبط ما كنا نريده. فالفيلم كان يعنى عندنا أن نضع بدل تلك الحيل الرجراجة للواقعية الأوبرالية، روسيا خشنة، تصدق فيها ظواهر العنف والقهر والألم. كانت الأوبرا عندنا تعنى الطاقة، طاقة الثورة، طاقة «المدرعة بوتمكين» والكسندر نافسكى، لذا كنا نبحث عن لغة مجازية تمضى إلى وراء ما هو عادى، وتملأ نسب خشبة أوبرالية، وتخلق انطباعًا يأخذ بالأنفاس. بالنسبة لچورچ ولى كان ثمة معيار واحد: هل نقوى على الدهشة ؟

والحقيقة إن الصور جاءت غير متوقعة: كانت لدى مساحة أولى فارغة لمشهد الثورة، وبدل رسم الغابة المعتاد لم يكن ثمة شىء سوى مساحة خشبة الكوڤنت جاردن شاسعة الأبعاد، يغطيها ثوب أبيض، وثمة أبله يقف وحيدًا منتظرًا تحت الثلج المتساقط. وحين مات بوريس، كان منظور عميق من الأبواب المزدوجة تنزلق بهدوء معًا، تبدأ من مسافة بعيدة، زوجًا بعد الآخر، حتى الزوج الأخير حين يلتقى طرفاه، يشكلان أيقونة ضخمة، رأس المسيح، تطوف عيناه الهائلتان فوق جسد القيصر النحيل الميت. قبل ذلك، فى الأوبرا، حين كان بوريس- أثناء مونولوجه الطويل- يرتعب من

دقات ساعة الحائط، مجرد ساعة حائط عادية، موضوعة فى مكان ما من الغرفة، تبدو خارجية أو بلا أهمية وفى البحث عن وسيلة ملحمية لتناول هذه الفكرة، صمَّم جورج قبة دوارة، تطل على قمم الأجراس فى موسكو، سوف يصعد إليها القيصر ليدرس الخرائط ويتأمل فى اتساع مملكته، وفوق رأسه أقيم نظام ضخم من التروس المتداخلة المختفية وراء الستائر، كما لو كانت جزءًا من ميكانيزم ساعة من العصور الوسطى، وحين يهبط المساء ترتفع تلك المشربيات الحديدية ببطء حتى توصد كل الفتحات فى القبة، ودفعنا أفراد الكورس كى يصبحوا الناس الذين يعانون من المجاعة ويتسلقون الأعمدة كما فى الكوابيس. فى نفس الوقت، سوف تشرع الآلة حادة الأسنان فى الدوران، فجأة يتدلى بندول ضخم مثل النصل ويكتسح الخشبة بطولها. وقد بدا لنا هذا متفقًا مع درجة الموسيقى. وطبيعى أننا كنا فخورين بالنتيجة، معتبرين أن صيحات الاحتجاج التى لا مفر منها، هى شهادة لنا.

ولقى العرض استقبالاً حسناً لدرجة جعلته يقدم فى العالم التالى، وفي هذه المرة كان ثمة مغن بلغارى هو بوريس كريستوف، كان قد بدأ يصبح معروفًا فى القارة، دعوناه لأول ظهور على المسرح معنا فى الدور الأول.

لم ينظر بتعاطف نحو هذه المؤثرات المشهدية الجديدة، فقد كانت عنده تعنى المغامرة بسرقة شىء من مجد النجم- المؤدى. ما أن وصفت له العرض حتى اشتعلت الحرب، فى كل بروفة كان يقابل كل توجيه منى «بلا» على أمل أن يعود العرض إلى المنظرية التقليدية التى عرفها فى مسارح أوروبا، بالنسبة لكلينا أصبحت المعركة متعلقة بالمبادئ، ولم يكن أى منا مستعدًا للتنازل، ولو بوصة واحدة. وحين علم كريستوف أن كل المقاعد كانت مباعة بسبب سمعته المعتبرة لعب ورقته الرابحة: لن يقوم بالأداء ما لم أغير من إخراج العرض، على الفور كنا فى مكتب المدير .العام، معنا الوكلاء والمديرون وقائد الفرقة الموسيقية، ومرة أخرى كل المهارات التصالحية التى يملكها ديفيد ويبستر.

«يبدو أن المشكلة الأساسية هى فى الساعة..». قال كريستوف: «نعم. لقد اعتدت أن أرى الساعة حين أنظر إلى يمينى، وإلا لن أستطيع غناء المشهد..».

واصل ويبستر ملتفتًا إلى: «وأنت مُصر على أن هذه الساعة الضخمة جزء متكامل من المشهد والعرض؟..».

-«نعم..».

ويبستر كان يعرف أن كريستوف تواق لأن يؤدى الدور، لكنه حصر نفسه فى موقف لا يستطيع التراجع عنه، وكان يعرف أيضًا أننى لا أنوى التراجع.

- «إذن يا مستر كريستوف.. اذا نحن أعطيناك ساعة خاصة بك..».
- «هذا كل ما أنا بحاجة إليه.. إذن لا مشكلة..».
- «ساعة لك وساعة لمستر بروك».

ولم يستطع أن يرفض.

هكذا سويت المسألة، لكننى كنت أتخوف أن يتركنى الحل الوسط الذى رضى به كريستوف دون استعداد، فطلبت من صانع الأدوات المسرحية أن يصنع لى أصغر ساعة يمكنه تخيلها، كأنها ساعة لمسرح عرائس، وافق، وصنع لى منمنمة رائعة. بعد عدة أيام حانت اللحظة الحاسمة، البروفة العامة، والتى هى أكثر أهمية من الليلة الأولى؛ لأنها كانت حدثًا اجتماعيًا عند كل لندن المهتمة بالموسيقى. كان المسرح يغص بالمغنين، حتى أجنحة المسرح كانت ممتلئة بالمغنين- من طبقة الباص- الغيورين المنافسين الذين جاءوا لقياس صوت هذه المعجزة الوافدة. ومضى الفصل الأول دون حوادث، ولكن حين انتهت الاستراحة، وعاد قائد الأوركسترا إلى مكانه، لم أندهش حين سمعت صوتًا يصيح: «أين مستر بروك؟»، فمضيت عبر الخشبة لأجد كريستوف ينتفض غضبًا: «مستر بروك.. أنت لم تحافظ على الاتفاق. أين ساعتى؟»، أشرت نحو الشىء الصغير على الطاولة.

-«هراء.. لا أحد سوف يكون بوسعه أن يراها..»
أجبته: «أنت لم تتحدث أبدًا عن حجم معين..»
-«طيب . لن أغني..». ذرع الخشبة إلى غرفة ملابسه وأغلق بابها وراءه، لا يلقي بالاً إلى طرقات مديري الخشبة وتوسلاتهم.

والآن بدأ الجمهور والعازفون وقائد الأوركسترا في التململ، وأنا أنظر حولي في جوانب الخشبة وقعت عيني على مغن بولندي شاب من طبقة الباس له صوت فخم، وقد كان يتوق لأن يكون هذا الدور من نصيبه، لكنه- لسوء الحظ - لم يكن يملك أية قدرات تمثيلية على الإطلاق، وحين سألته ما إذا كان مستعدًا لأن يبدأ وثب إلى الأمام فرحًا. وبينما كان كريستوف يجلس مقتنعًا بأن العرض لا يمكن أن يبدأ بدونه، حملت إليه مكبرات الصوت في غرفة الملابس صوتًا سلافيا قويًا وثريًا من طبقة الباس، ساهم جهاز الصوت في تضخيمه بسخاء، ما حدث بعد تلك الليلة كان استثنائياً، حتى في تاريخ الأوبرا، فجأة، بينما المغني البولندي المسكين، في ثيابه التي يرتديها كل يوم، فمه مفتوح على آخره، وحنجرته تتذبذب، وذراعاه مفرودتان لآخرهما، فوجئ برجل بلغاري غاضب، يلبس ثياب الدور ويضع مكياجه. يمسك به من ساعده ويخرجه من خشبة المسرح، وبدأ البلغاري الغاضب يغني ويمثل المشهد بقوة وعاطفة وإقناع، حتى إن الساعتين وكل جهاز المؤثرات المشهدية لم يفعل سوى أن أضاف إلى انتصاره، وانتهى المشهد بتهليل من أعظم ما شهد في حياته.

بعد أن تركت «الكوفنت جاردن» بعدة سنوات، مضيت إلى مطعم إيطالي صغير في كنسنجتون، وعلى طاولة إلى الجدار رأيت رجلاً بدا لي مألوفًا جدًا، وكان لديَّ الشعور بأنني عرفته جيدًا، وحين التقت نظراتنا أحسست أن لديه ردة فعل مماثلة. جاء نحوي بسرعة فاتحاً ذراعيه، وفعلت مثله، وتعانقنا وربت كل على كتف الآخر، حينها فقط أيقنت أنه كريستوف، وأنني أنا. أخطأ كلانا في دفق العاطفة إلى الاتجاه المعاكس، لقد كان الكره وليس الحب، ولم يكن ثمة مجال للتراجع. تعانقنا مرة ثانية،

ولم ير أحدنا الآخر بعدها أبدًا، وحين عرفت أخيرًا الخبر السئ بأنه قد مات أحسست أننى فقدت صديقًا عزيزًا.

عرفت أحدهم، كان مغنى تينور فى شبابه، قدم لى نصيحة أساسية ظلت تصحبنى طوال فترة عملى القصيرة فى الأوبرا. قال لى: «نافق وامتدح طول الوقت، نافق بلا خجل، ولا تقف لتسـأل نفسك عما إذا كنت تبالغ، فهذا غير ممكن. امض فى النفاق بلا توقف..». وقد تعلمت عديدًا من الدروس المهمة الأخرى. ليس فقط كيف تمارس التكنيكات الخفية للدبلوماسية، كما لاحظت عند بينكى بومونت، بل أيضًا كيف تصرخ وكيف تهدد. فى الحقيقة، على مخرج الأوبرا أن يلعب كل الأدوار الموجودة فى الريبرتوار.

أثناء واحدة من بروفاتى تسمعت إلى اثنين من مغنى السوبرانو الألمان المشهورين، يتهامسان معًا فى زاوية من زوايا المشهد: «هذا موسمنا الأول فى لندن، فلنفعل ما يطلبه، وفيما بعد نستطيع أن نملى شروطنا..»، فى هذه الحالة وجهت ضربتى أولاً، تصرفت فى البروفات مثل فاشى غاضب، وبالطبع كانا متأثرين جدًا.

ولحسن الحظ، فإن هذه الدروس غير صالحة للتطبيق سوى فى العالم الهستيرى للأوبرا. فمن ذلك الحين وجدت أنه فى بقية ألوان المسرح، لن تؤدى أيه وسائل عنيفة أو عدائية إلى نتائج طيبة. المرات النادرة التى فقدت فيها أعصابى، أو اندفعت بتهور، أو ألجأت ممثلاً للبكاء، أسفت لها فيما بعد أسفًا عميقًا. حدثتنى ممثلة فرنسية عن مخرج كان يعمد- دون ضجيج- إلى تناول الساندوتشات، ثم يروح يعلك فى يده الحقائب الورقية الخاصة بها، أثناء المشاهد التى تشارك فيها، هادفًا إلى خلق مناخ من الإثارة، مؤملاً أن تتفجر الأعصاب المنفلته عن إبداع غير متوقع، وإذا كانت هذه الطريقة قد حققت النجاح عنده، فإن تجربتى أقنعتنى بأن التوتر والاحتكاك أثناء البروفة ليس فى صالح أحد. الثقة العظيمة والهدوء والسكون هى ما يمكن أن تبرز أقل لمحة من لمحات الإبداع.

فى الكوفنت جاردن، وبدافع الضرورة واليأس، وللمرة الأولى، وجدت نفسى مهتمًا بموضوع التدريب. لقد أجريت تجارب مع المغنين الرئيسيين، لكننى وصلت بسرعة إلى أنه لا شىء يمكننى عمله لتحسين مستواهم، الذى يدعو للنواح فى الأداء التمثيلى. مغنى تينور عملت معه، كان رجل شرطة سابقًا، كل ما استطاع أن يصل إليه هو تحريك ذراعيه صعودًا وهبوطًا، كما لوكان ينظم حركة المرور، وقد حاولت أن أعّدل من طريقة تعبيره باليدين معًا فوجدت أن هذا التعبير كان مرتبطًا فى دماغه- ارتباطاً كاملاً ولا يمكن فصمه- بنمط الموسيقى. إذا ارتفعت الجملة الموسيقية، ارتفع معها- ليتناسب معها- ذراعاه المتخشبان إلى أعلا، ولا شىء بوسعه إيقاف حركتهما. قبلت بالهزيمة وبدأت التفت نحو أفراد الكورس، صباح كل أحد، فى البار الطويل المعتم خلف «دائرة الملابس» كنت أعقد جلستين: واحدة لمدة ساعة مع الرجال، ومثلها مع النساء. وكان أغلب الرجال من العاملين فى مناجم ويلز، كانوا يقفون فى جماعات خشنة، كما لو كانوا فى اجتماع فى الاتحاد، يستجيبون، كارهين دون رضا، لتعليماتى بأن يركضوا ويقعوا على الأرض، ويثبوا على أقدامهم بطريقة تعبر عن الاستمتاع أو عن الخوف. والسيدات كن أكثر حماسة، يأتين بالقبعات ذوات الخمر الصغيرة، مزينات بالزهور الورقية أو عناقيد الكرز المتدلية. يستمعن بلهفة إلى ما أقول: «أنتن جميعًا إماء فى حريم مصرى قديم..»، فتهتز عناقيد الكرز فى سرور.

الهرج والمرج الذى أدخلته إلى دار الأوبرا الملكية بدأ يثبت أشياء كثيرة للإدارة القلقة على الدوام، وجاء إخراج «سالومى» هو القشة الأخيرة. لم أهدف إلى إحداث صدمة، لكنى اتبعت خطًا من الاستنتاج بأنه إذا كانت الصورة على الخشبة قبيحة أو غير ملائمة، فهى تنسلخ عن الموسيقى، أما إذا كانت جريئة وعلى اتساق مع الموسيقى، سيكون بوسع المرء أن يصغى وهو منشغل تمامًا. ويبدو أن محبى الأوبرا- دون تفكير من جانبهم- لا ينتزعهم القبح، ولكن فقط غير المألوف. والأكثر مدعاة للدهشة أن كثيرين من هذا الجمهور نفسه، وهم

أولئك المتحذلقون المترفعون فيما يتعلق بأحكامهم البصرية فى الباليه، يسمحون لحساسيتهم الفائقة هذه أن تخمد حين يذهبون إلى الأوبرا. وقد رأيت الإعداد التقليدى للخشبة فى «سالومى» فيما يقال إنه إعداد واقعى ذو أعمدة وأروقة وبئر ضخمة. إعادة بناء الماضى على طريقة بانورامات هنرى ايرفنج لمسرحيات شكسبير فى القرن الماضى، وكنت على يقين قاطع بأن خيال وايلد الجامح، ترطبه موسيقى ستراوس الشهوية الثقيلة لا يمكن ابتذالهما على هذا النحو، وأحسست أن صورة الخشبة يجب أن تكون جسورة وقادرة على إطلاق الخيال بل حتى مُركبة مثل الموسيقى. ولم يكن ثمة فنان من الأحياء يمكن أن يقدمها سوى سلفادور دالى، وكنت قد رأيت عدداً من تصميمات دالى للباليه، وكان واضحًا أن لديه الحرية، والانحطاط، والحس القهرى بما هو شهوانى، وانطلاقة الخيال غير المنتظرة، ما يجعله ملائمًا تمامًا لهذه المهمة، والحقيقة إن ما وضعه لسالومى كان مذهلاً، لكنه وصل إلى الخشبة مخففاً جداً. حين عرضت تصميمات دالى وجدت قائد الفرقة الموسيقية وأعضاءها، بالإضافة لمسئولى أقسام الإنتاج والثياب، يستبد بهم الغضب لرؤاه الصابئة، ورفض دالى أن يأتى ليخوض معركته بنفسه، ولم تؤد البرقيات اليائسة الموجهة له لأكثر من رسالة ينصحنى فيها أن آتى بخرتيت ليقعد مكانه، ولم أكن أستطيع أن أترك البروفات ، ولو للحظة واحدة، فقد ساءت العلاقات بينى وبين قائد الفرقة الموسيقية، لدرجة أنه لم يكن يتحدث إلىَّ إلا عن طريق المساعد، وتدريجًا راح كل قسم يقطع من تصميمات دالى بما يناسب حجمه، حتى تحولت الثياب الخارجة إلى ثياب عادية، وقطع الأثاث الخيالية التى صممها تم ترويضها، وفى الليلة الأولى صحت مستنكراً فوق الخشبة لفضيحة لم تكن ضرورية، وفى اليوم التالى كنت مطروداً من عملى.

وحتى قبل أن ألتقى بواكوفيتش ودالى، كنت أبحث عن أية فرصة متاحة كى أسافر. وأوربا التى عرفتها طفلاً كانت رصيف ميناء غير مضاء، صورة ظلية طويلة سوداء من مخازن السلع، وحين تقف السفينة التجارية التى تقطع القناة فى كاليه، كانت تعكس قارة حاضنة لظلام ما

بعد الحرب. وكنت دائمًا أجد الحجة لزيارة باريس، إن الرائحة الحادة لسجائر «الجلواز» كانت تجتذبنى على نحو غريب، وكل شىء من المترو إلى المقاهى كان له ألق جنسى خاص، وإذا كانت باريس هى أفلام «كامى» وصور «براساى». وحين ذهبت إلى مدريد اكتشفت كيف أن الشوارع تنتمى إلى العصور الوسطى، والحدائق النباتية تستثير لوناً من الحنين «البروستى»، متربة مثل صورة على بطاقة بريدية قديمة، والمربيات يدفعن عربات الأطفال على الطرق المتربة، والجنود يسيرون في ثيابهم الحائلة يدًا فى يد. ويبدو أن روسيا التى صورتها روايات القرن التاسع عشر قد انتقلت إلى المقاطعات الإسبانية الكبرى، حيث الأثرياء، المتهورون برشاقة، المأساويون بأناقة، يتخلصون من الملل بقضاء ليالٍ ساخنة مع الغجر. وفى برشلونة وجدت عالمى المفضل المثير للمشاعر، نزلت فى فندق رث، لا لشىء إلا لأن اسمه «فندق الشرق»، ومن ثم أستطيع أن أكتب لكل أصدقائى على ورق يحمل هذا الاسم، وفى لشبونة قُدمت إلى أهل المسرح، لكن سحر المدينة تمثل فى اكتشاف شوارع كاملة لدور البغاء، وهو شىء لا نظير له فى اكسفورد وبرمنجهام وستراتفورد- آبون- آڤون. وقد جنحت زمنًا فى طنجة، وهنا تذوقت للمرة الأولى مذاق الشرق، الحرارة والغبار، الأطفال المحتشدون فى الشوارع الضيقة، الرجال المريبون الذين يقتربون منى فى المقاهى يسألون إن كنت أستطيع مساعدتهم فى استيراد موانع الحمل أو الأسلاك الشائكة، فى حين أننى لست مهتمًا إلا بشراء زيت الزيتون لأمى من إحدى النساء القاعدات على الأرض، تخفين جرارًا كبيرة غير مشروعة تحت ثيابهن السود الفضفاضة.

وأساسًا، كان سلڤادور دالى يبدو عذرًا مناسبًا لزيارة إسبانيا، لكن الحقيقة أننا التقينا للمرة الأولى فى باريس، فى حجرة رسم أنيقة فى «نيوى»، وكونتيسة من معارفه تنتظر، استمعنا معًا إلى عازف بيانو، يعزف ويغنى من ألحان «سالومى»، ما أعطانى أهمية فى نظره أننى كنت أمثل «الكوڤنت جاردن»، وكان ممن يستهويهم الجاه، وتحدث فى حماسة

عن رغبته فى استحداث مؤثرات مسرحية لم يرها أحد من قبل، وبدا بهذا القول قريبًا جدًا من ذائقتى، وحين شرح أفكاره حول تصميم مشهد مسرحى من خراطيم رجال الإطفاء، فحين يتدفق منها الماء يمكن أن يتزايد وأن يثب وأن يتلوى فى أشكال خرافية، أو حين تحدث عن برواز مسرحى مكون من شرائح من البورسلين. ممكن أن تتحطم فجأة وتهوى إلى الأرض. أو عن الراقصين فى باليه كان قد صممه، الذين يقومون برمى مئات المظلات السود المطوية على الخشبة حتى تشكل بحيرة، وحين يقوم البطل- لودفيج من بافاريا- بإغراق نفسه، تقوم بحيرة المظلات السود، تنهض وتتفتح وتشكل بساطًا جنائزيا فوق جسده، وسرعان ما أيقنت أنه قد يكون أعظم مبتكر لمؤثرات الخشبة وآلياتها منذ مسرحيات المقنعين عند الباروك. دعانى للبقاء معه فى بيته فى «ساداك»، وهناك ثبت لى أنه مضيف كريم ومعاون جاد جدير بالإعجاب معًا. وأن تكون مع أعظم السورياليين، ولا تجد ظلاً للغرابة فى سلوكه فقد كان أمرًا مخيبًا لآمالى، حتى جاء الصباح فوجدته قد وضع وردتين فى فتحتى أنفه، ورفع إصبعه فى وجهى: «لدينا ضيوف».

وعلى الغداء، تحدث عن الفيلم الذى يريد أن يخرجه. قال: «إن من التقاليد السخيفة فى السينما أن تكون الكاميرا حاضرة فى كل اللحظات الدرامية من الحكاية»، وهذا لا يشبه الحياة، إنه يريد أن يتخلص من تقليد توجيه الكاميرا إلى مركز الحدث، بدل ذلك يمكن للمتفرج أن يرى مشهدًا تافهًا وبلا معنى- يمكن للكاميرا أن تتركز على جزء من الجدار. وأحيانًا يدخل إلى الكادر مرفق أو قطعة من أنف، ويبدو على نحو عرضى، لكنه يوحى بوجود أحداث مثيرة خارج متناولنا. ثم مضى لشرح الموضوع الذى خطر له هذا الصباح ذاته نتيجة علاقته الجديدة بالكوفنت جاردن. كان يأمل أن تضعه «سالومى» فى الموضع الذى يستطيع فيه أن يصر على أن تضع «الأوبرا الملكية» تحت تصرفه، فى المستقبل، ميزانية غير محدودة، وسيعلن للصحف أنه سيُدخل- للمرة الأولى- عابرًا حقيقيًا

للمحيط على خشبة الأوبرا. بأقصى قدر من الإعلان، سوف يبنى منحدراً صناعيًا من نهر التيمس إلى المسرح، وسوف يزيح جداره الخلفى، ويضع روافع ضخمة مكانه، وتمتد الأسلاك إلى السفينة، وسيتم الإعلان عن عرض واحد متميز يحدد موعده، وسوف يتدافع أفراد نخبة لندن كلها لشراء المقاعد ذات الأسعار الباهظة. وحين تأتى الليلة الموعودة ويرتفع الستار.. ماذا سوف يرى الجمهور؟، هنا صمت قليلاً على نحو درامى، وأدركنا أن لديه شيئًا يخفيه فى كمه، لن يرى سوى ما يراه فى كل مرة يذهب فيها إلى عروض الباليه، وواصل: الفرقعات والأغصان المتدلية التى تشوه لوحات الدورة الدرامية فى «الكوفنت جاردن». وحين تكون السفينة تقطع رحلتها البطيئة عبر المنحدر الصناعى، يمكن للجمهور أن يسمع النقرات المتصاعدة وأصوات الصرير والارتطام تبشِّر بمقدمها، ستتزايد الإثارة وتصبح التوترات بلا نهاية. وفجأة يدخل خط رأسى جديد يتمثل في تغير الإيقاع، فى حين تكون مقدمة السفينة مندفعة نحو سماء اللوحات، وسوف تكون هذه فقرة جديدة تمامًا، لكنها تعبير عن تميز المؤسسة التى تقف وراءها، سيكون أمرًا غير عادى ولا يمكن أن ينسى، لأن الموضوع نفسه سيظل غير مرئى. قال دالى وهو يبرم شاربه: «أن تعرض على الناس ما يتوقعونه أمر محبط جدًا». بدت لى مبالغاته وعبثياته شيئا معقولاً، كانت تعرض لوناً من المنطق بدا لى أكثر نفاذًا من تلك التوجهات الفاترة التى يتغذى عليها المسرح التقليدى.

ثم إن دالى قد آوانى فى كوخ صغير لصيد السمك على الخليج كان يحتفظ به لأصدقائه، وعلى رف فى هذا الكوخ وجدت كتاباً عنوانه «مقال فى النسب - بالفرنسية» من تأليف الأمير ماتيلا چيكا. ولولا كوخ دالى لم أكن لأقع على هذا العمل أبداً. وأنا أقلب أوراقه كان أول ما لفت نظرى صورة لقطعة فاخرة من العمارة الكلاسيكية، وشبكة من الأعمدة المتقاطعة على نحو هندسى مفروضة فوقها، ثم وجدت تحليلاً للعلاقات بين الأقواس والأقبية والأروقة، ويوضح أنها تعادل تمامًا النسب فى ملامح الوجه:

المسافة من الحاجب إلى الأنف، من الذقن إلى الشفة، والربط بينها وبين الرسوم الشهيرة، المرتبطة، بدورها بالعمارة، وكلها ترجع إلى الهندسة، وهارمونيتها لا تنفصل عن الأعداد، وجمالها يخضع للقوانين. وللمرة الأولى سمعت تعبيرًا فاتنا: «القِسم الإلهى» وتراجع اهتمامى بدالى وسالومى والأوبرا فجأة، فقد أيقنت أننى وجدت عملاً يبعث أعمق اهتماماتى.

اعتدنا- فى المدرسة- أن يوجه إلينا السؤال: «ماذا تريد أن تدرس؟ العلم أم الأدب؟»، بمعنى أنك إذا اخترت علم الحياة فلن تعود بحاجة للدين، وإذا اخترت الفيزياء، أسقطت الفن، ولم أستطع أبدًا أن أفهم كيف يمكن للتجربة أن تنقسم إلى فئتين متعاكستين، هذا يسرى على ما تشعر به وما تحدده. إن كل تفسيرات الأساطير الجذابة فى الكون تأتى دائمًا فى صورة أرقام، وكانت برودة هذه المعادلات هى ما نفَّرنى منها، وكنت أعجب ما الذى يعطى الرقم هذا الدفء الذى يربطه بالعالم الحى.

وحيث إننى لم أتلقَ تدريبًا رسميًا قبل أن أعمل فى المسرح، فقد كنت أعتمد على هداية المشاعر والحدوس. لم يؤد بى هذا إلى ازدراء العقل، بل على العكس، كنت دائمًا أحترم قيمته من حيث هو أداة يمكنها أن تميِّز، وأن تنظِّم، وأن توضِّح، لكننى لاحظت، بدهشة، أن القرارات التى تتخذها الغريزة الخالصة يبدو أنها تعكس نظامًا خفيًا، لا يستطيع العقل الواعى أن يضع له تعريفًا. ولاحظت أننى حين كنت أعمل مع مصمم، وأروح أحرِّك قطعًا من الورق المقوى على نموذج لخشبة المسرح، كنت، عمليًا، أبحث عما يبدو أفضل، لكننا كان يمكن أن نتوقف معًا وأن نصيح معًا: «لا، ستة كثير، فلنجرب خمسة..»، وأسأل نفسى: لماذا؟ لماذا تبدو أقواس ثلاثة أكثر انسجامًا من أربعة؟ قيل لى: «هذا شأن ثقافى»، ولم أصدق، لماذا، فى البروفات، أطلب إلى الممثلين أن يقفوا أحدهم لصق الآخر، أو

أطلب إليهم أن يتباعدوا، حتى تصبح المسافة بين واحدهم والآخر هى الصحيحة، لا أكثر ولا أقل؟ لماذا يبدو أحد الأصوات أكثر صدقًا من الآخر، وتزايد اقتناعى بأنه وراء الذائقة، والأحكام الفنية، والعادات الثقافية، تكمن نسب معينة وعلاقات معينة تؤثر فينا بسبب خاصية الانفعال، التى تتكامل مع طبيعتها.

منذ قرأت أول كتاب عن اينشتين استولت فكرة النسبية على خيالى فورًا، لأنها كشفت لى أن الكمون داخل كل قياس أمر أهملته الفيزياء التقليدية، وأن الحقيقة غير القابلة للشك بأن اثنين زائد اثنين، تلك التى عرفناها من أيام الطفولة، إنما تساوى أربعة بطريقة نسبية. اللحظة التى تعلمت فيها أن اثنين زائد اثنين لا تساوى- بالضرورة- أربعة هى اللحظة التى اندفع فيها العلم إلى الحياة، أصبح شعرًا خالصًا، وتحطم منطق الحس العام العادى، وأكد اتساع المجهول ذاته، وأصبحت الدهشة موجودة من جديد. وبدأت أفكر: ألا يمكن أن يكون ثمة عامل آخر مجهول، كامن فى أى قياس، غير مرئى، يمكن أن نسميه عامل الشعور، هذه الكيفية التى لا يمكن تعريفها، تربط بين عمل الذرة وتجربة الحياة؟ ولما كانت تجربتى مشروطة منذ الطفولة بأن كل رقم يساوى تمامًا الرقم التالى عليه، فإننى بدأت أكتشف الآن- ومن تجربتى اليومية- بأن كل رقم حى، يحمل بداخله قوته الشعورية الخاصة. لم أكن أعرف شيئًا عن علم الأرقام، بل كان هذا صادرًا عن الملاحظة العملية. ومن ثم ابتكرت لنفسى نظرية ما بعد اينشتين أسميتها «بُعد الكيف». كل ما كان يعنينى أن أنفذ خلال تقسيمات العلم والفن والدين، وأوحِّد بينها جميعًا داخل ذات الخبرة التى يمكن ملاحظتها ولا يمكن فهمها. كان انبهارى باكتشافى عظيمًا لدرجة أننى وددت لو وقفت فوق السطح وصحت: «وجدتها! الكيفية موجودة، والفروق بينها حقيقية»، ثم جاء كتاب چيكا تأييدًا غير متوقع لحدوسى الساذجة، وفى رحلة العودة حاولت أن أجد لنفسى نسخة أخرى من هذا العمل، لكننى أخفقت.

بعدها بفترة قصيرة، كنت فى باريس مرة أخرى، اتصلت بچورچ واكيڤتش فأبلغنى بأنه مدعو للعشاء عند بعض الأصدقاء، وعما إذا كان ممكنًا أن أنضم إليهم. والتقينا فى شقة من حجرتين ليس فيها ما يلفت النظر، وكان الزوجان، وهما ليسا شابين، مشغولين بچورچ فى المطبخ، ومن ثم تُركت وحدى- مع شراب- فى غرفة المعيشة، ونظرت بخمول إلى كتاب تُرك مفتوحًا على طاولة، ولولا تجربتى مع دالى وعمل چيكا الذى درسته، ربما ما توقفت أمام شكل بيانى بدا لى، للوهلة الأولى، مرتبطًا بالقسم الذهبى، على أى حال، حين قرأت النص المصاحب للشكل أيقنت أن المؤلف يعمل عملاً مختلفًا، وأكثر بعدًا عن التوقع، كان يشير إلى السلم الموسيقى ويستخدم الجواب الموسيقى لشرح فكرة مدهشة: إن طبيعة وكيفية الخبرة الإنسانية يحددهما بدقة موقعهما على مقياس صاعد وهابط لطاقات مختلف قوى الشد والجذب. وهذا يعنى أنه حتى حين تكون الحياة فى أكثر حالاتها خشونة، فإن ثمة عملية يمكن من خلالها أن تصبح الخشونة أكثر نعوقه، وأن هذه العملية ليست عشوائية. للمرة الأولى أواجه- فى لغة واضحة معاصرة- شيئا يتفق مع المسألة التى شغلتنى أكثر من سواها، فقد كنت دائمًا تقلقنى حقيقة أن العلم ليست لديه الوسيلة ليعترف بأن الخبرات الإنسانية إنما تصعد وتهبط من حيث كيفيتها طوال الوقت. فكل شىء فى هذه اللحظة يتم الاحساس الحاد به من حيث هو «أفضل» أو «أسوأ»، وأن هذا ليس مجرد «حكم قيمة»، إنه حكم صحيح قائم على إحساس عميق بالقيم الخفية، والتى بدونها لن يكون لأى حياة إنسانية معنى. وبالنسبة لكل فنان، فإن مستويات الجودة والرداءة، مستويات الكيفية، موجودة طول الوقت، وهذا هو الدليل وراء الخلق الفنى، وبالنسبة للعلم فإن مستويات الكيفية ليست شيئًا يمكن أن يخضع للقياس، ومن ثم يتم استبعادها تحت تلك الكلمة الجامعة «ذاتية»، الآن ثمة وجود لتلك المساحة الشاسعة من حولنا فى تعبيرات لا هى باردة ولا هى لا شخصية. بل تعبر- فى تعبيرات عيانية وعملية - عن طريقة

جديدة لفهم كيف أن الإحساس بالقيم يمكن أن يقوم على شىء أكثر موضوعية من الحب والكره والذائقة الشخصية، لقد ردمت الهوة بين غموض الخبرات الداخلية، بالغًا ما بلغت قوة الإحساس بها، والخطوط الصارمة للعالم الخاضع للملاحظة. فى النهاية كنت أتعثر فى معرفة يتحد فيها الملاحظ وموضوع الملاحظة، ويصبح فيها العلم إنسانيًا، وحيث مستويات الكيفية فى التجربة الإنسانية لا يمكن فصلها عن أبنية الواقع القابلة للقياس.

والآن.. أمام عينىَّ يقوم أحدهم بوصف هذا الحدس بعبارات دقيقة، وفى اهتياجى لم يحدث لى أبدًا أن أصبح هذا الكشف الجديد يغذى فقط اهتمامى المتصاعد دائمًا بالأفكار النظرية. وحقيقة، إن أعظم النظريات حول طبيعة الحياة إنما تصبح بلا معنى إذا لم تتكامل فى خبرة شخصية تم اكتسابها بكدح وعناء، هذه الحقيقة لم أكن، بعد، متهيئاً لقبولها. إن تعلم جمع الأفكار معًا، ومن ثم الحياة فى قصر يتلألأ بالأفكار، بدت لى غاية فى ذاتها.

كل هذا حدث فى زمن بدا لى مترعًا بالتزامنات المفرحة، فخلال تلك السنوات كانت الأحداث تقع كما لو أنها مصادفات، لكن كلاً منها لها ملخص شبيه بقصص الأطفال، كانت حياتى، فى الأغلب، مثل سيناريو حسن البناء يتكشف بالتدريج، وكنت أرحب بكل تحول مفاجئ، وأنا واثق- على نحو خطر- بأنه مهما تكن العقبة التى أواجهها، فلاشك فى أن المؤلف الخفى سوف يجد لها حلاً صافيًا.

ما بين لقائى بناتاشا وزواجى منها، كنت أعيش مع سيدة شابة اسمها چين فى علاقة كانت تتداعى على نحو محزن. وفى محاولة لترميمها ذهبنا معًا إلى باريس، لكننا كنا نتشاجر طوال الطريق، وفى محاولة للخلاص من الشجار أخذنا قطار الليل إلى فلورنسا، غير أن

الرحلة كانت أكثر تعاسة، ولحظة أن خطونا خارج القطار كانت علاقتنا قد وصلت نقطة التحطم، لم يكن أى منا يعرف المدينة، لكننا سرنا جنبًا إلى جنب فى صمتٍ أليم على طول الرصيف، ثم خارج المحطة واصلنا السير فى الشارع، وظللنا نسير إلى الأمام حتى بلغنا نقطة يفترق عندها الطريق، وانحرفتُ نحو اليمين، ومصممًا على ألا أدير رأسى لأرى إن كانت رفيقتى تتبعنى، وبعد عدة دقائق سمحت لنفسى أن أنظر حولى. كانت قد ذهبت، وامتلأت فجأة بمشاعر الفرح، كان الفرح فيها يمتزج بإحساس الحرية. وقررت ألا أغامر برؤيتها مرة أخرى، فأخذت أكثر الشوارع الجانبية إعتامًا، حتى وجدت فندقًا صغيرًا على الجانب الآخر. بعد الظهيرة المتأخرة وقفت أضغط على زر المصعد، وجاءت الكابينة الخشبية القديمة تقرقر حتى وقفت فى مواجهتى، وأنا أفتح الباب الخارجى كانت چين تفتح الباب الداخلى، وبدا أن القدر يلوح بالمصالحة أمامنا، لكننا استجبنا ببرودة الثلج، على أى حال كان للقدر أهداف أخرى، لأن هذا التزامن نجح فى أن يبقينا على اتصال، وهذا ما يسَّر لى، بعد عدة شهور، وفى اندفاعة مفاجئة، أن أُتَلْفن لها ثم أمضى إلى شقتها. وجدت قصاصة صحفية إلى جوار مصباح القراءة، ونحن نتحدث ألقيت إليها نظرة خاملة، حتى اكتشفت أنها تحوى عرضًا للكتاب الذى رأيته فى باريس، فى بيت أصدقاء واكيڤتش. فى هذا الكتاب واسمه «البحث عن المعجز» زعم مؤلفه وهو فيلسوف روسى يدعى أو سبنسكى أن التعاليم القديمة الواردة بالكتاب انتقلت إليه شفاها عن طريق شخص لم يُسَمه لكنه رمز إليه بحرف الجيم (ج)، وأنا أقرأ الكتاب كنت أتساءل عن الاسم الذى يقف وراء هذا الحرف الملغز (ج). شرحت لى چين أن (ج) تعنى جوردييف، وأضافت: «إن الكتاب شىء، لكن التعلم المباشر شىء آخر..».

سألتها: «ماذا تقصدين؟»

قالت: «ثمة شخص فى لندن مسئول عن مثل هذا الاتصال..»

«لماذا لم تحدثينى عن هذا من قبل؟»

«لأنه ليس موضوعاً للحديث، أنه أمر شخصى جدًا، ثم إنه صعب جدًا، إذا كنت تريد فأنا أستطيع أن أيسر لك الأمر..»

ثمة تقليد قديم يقضى بأن على المرء، كل ليلة قبل أن ينام، أن يتوجه بالشكر للشخص الذى قاده لشخص تعلم منه. ولا أستطيع الزعم بأننى كنت شديد الإخلاص لهذا الاقتراح، لكننى وأنا أكتب الآن أجد العرفان بالجميل موجودًا. بعد عدة أمسيات قليلة، كنت أعبر بوابة بيت من بيوت لندن الكبيرة القديمة، فى شارع هادئ تحفّه الأشجار اسمه «هامبلتون تيراس»، وكان الباب الأمامى من الزجاج المصنفر فى ألواح رأسية، وعلى أحدها ترتسم صورة ظلية لشخص منتظر، وألهبت الصورة خيالى، وأثارتنى بإحساس الأسطورة والغموض لكنها أثارت شكوكى أيضًا. جانب من نفسى كان ينتظر الفرصة للسخرية بهذه المغامرة التى كان يتوق جانب آخر إلى خوضها.

بعدها بلحظات، تلاشت كل الغرابة حين تحول الظل إلى شخص عادى، يجلس ببساطة فى انتظار الزائرين، الآن لا يعود الوصف مهمًا، كانت ثمة حجرة، وكان ثمة ناس، لكن هذا ليس هو المهم، فالمشهد كان عاديًا جاداً، لكن كيفية اللقاء كانت بالغة التميز، سمعتُ كلمات بسيطة لها رنين الصدق، كلمات كانت تتحدث عن فهم يمكن التواصل معه على نحو مباشر، لا عن طريق الكتابة ولا عن طريق النظرية، والمبدأ الأساسى فيه ألا شىء يجب قبوله على نحو سلبى. كل شىء يجب أن يكون موضوعًا للمساءلة والاختبار، لأن الحقيقة لا تكتسب معناها وقدرتها على الإقناع إلا إذا تمت إعادة اختبارها، وإعادة اكتشافها، وثبتت خطوة بعد خطوة، داخل خبرة الفرد.

كانت لدىَّ طبقات مقاومة عديدة، ولكن لم تكن هناك تمتمة المشعوذ، بل كان مُطَمْئنًا، طُلب إلىَّ أن أعمل مع الناس العاديين، دون شطحات خيال ودون رومانسية، وهو الشىء الذى أرغمنى على أن أواجه– وأن أتقبل بصعوبة– عاديتى أو ابتذالى الأساسى الخاص.

وكانت المعلمة هي چين هيب: أمريكية قصيرة، تلبس ثيابًا مثل ثياب الرجال، ولها شعر رمادي قصير. في زمن جرترود شتاين وچيمس چويس كانت شخصية أدبية مرموقة في باريس، وهناك قابلت جوردييف للمرة الأولى، ورأت فجأة أن كل المجهودات والأنشطة التي كانت تملأ حياتها، حتى ذلك الحين لم تكن- ببساطة- سوى جزء من بحث لم يعرف توجهه بعد، في العمق كانت تحس بحاجة إلى كيفية أخرى للفهم يمكنها أن تعطي المعنى لمواهبها المتعددة، وتقيم رابطة بين العالم الخارجي وهدف آخر للوجود. كانت تقول دائمًا «: إن لدينا عالمًا خارجنا، وكونًا بداخلنا..»، وقد وجدت في جورج ايڤانوڤتش جوردييف المرشد الذي هي بحاجة إليه كي تتوغل في تلك المساحة الغامضة الملغزة. كانت رقيقة، عنيفة، ورحيمة، كانت حين تتكلم- منطلقة من أي سؤال بسيط- تفتح آفاقاً هائلة للفهم، وتربط أدق التفاصيل في الحياة اليومية بالقوانين والقوى التي تحدد شروط الإنسانية كلها. وكان أسلوبها عاميًا ثريًا، بلكنة محلية خاصة بالغرب الأمريكي الأوسط، مدخلة نكهة من الحس العام الأرضي على كل ما تقترحه، وعند الضرورة يمكن أن تصدم المستمع إليها صدمة مفاجئة مثل ضربة قوية بالمضرب على كرة البينج- بونج إذا كانت قريبة من الشبكة. وعن طريقها بدأت أكتشف أن «للتراث» معنى آخر غير هذا المعنى العقيم القديم الذي نفرت منه في المسرح. تعلمت أن أتفهم الطريقة الشرقية في إخفاء المعرفة كأنها جوهرة ثمينة. وإخفاء مصادرها وجعلها عسيرة على الاكتشاف، حتى تلقى قيمتها التقدير من جانب الباحث عنها، الراغب في دفع ثمنها، وقد شرحت كيف أن كل دين من الأديان سرعان ما يدمر نقاء أصوله، بأن يقدمها جاهزة للآخرين الذين لم يبذل أحدهم الجهد من أجل امتلاكها بجهده العملي.

ثمة كتب كثيرة جديرة بالإعجاب تقدم شرحًا لما يمكن أن يعنيه هذا التعليم. وليس لي أن أحاول إضافة مزيد من الكلمات عما يجب أن يخبره الفرد بنفسه. لقد بدا لي- في اللقاء الأول- أنني بحاجة لأن أعي حقائق

أساسية، ويبدو لى اليوم – بعد أكثر من أربعين سنة– أننى أكثر احتياجًا.
إن مدرسة العمل القائم على مبادئ باطنية لا تشبه مدرسة عادية، لا يتقدم فيها الفرد من درجة لأخرى، وهى ليست عيادة، لأن الفرد لن يُشفى أبدًا، فى البداية تبدو حقيقة عليا موجودة فى مكانٍ ما بالخارج، فى المساحة. تدريجًا، وعلى نحو مؤلم ومدهش معًا، يكتشف أين تكمن هذه الحقيقة.

سألت جين بعد عدة أسابيع: «ما العقبة الرئيسة التى تقف بينى وبين الفهم الصحيح؟» وجاءت الإجابة فورية: «بيتر».

هل كان صحيحًا أننى لن أكون أبدًا أقرب إلى الحقيقة كما كنت فى الرابعة عشرة، مستلقيًا على الأرض، أستطيع أن أحس خفق الأرض؟ الآن، كانت حياتى تتأرجح مثل بندول كبير بين البلاد والبشر، بين السفر والمسرح، بين طرائق شتى فى الحياة. كنت دائمًا متشككًا فى أية عقيدة، فى أى اقتناع، فى أى برنامج يتجاهل التناقضات. معنى الفوضى، الحاجة إلى نظام، الرغبة فى الفعل، قوة اللافعل، الصمت الذى يهب، وحده المعنى للصوت، ضرورة التدخل وفضيلة اللاتدخل، التوازن بين الحياة الداخلية والخارجية، معضلة ماذا تمنح وماذا تقبض، ماذا تأخذ وماذا تترك، كنت يومها، كما أنا الآن، منجذبًا نحو تلك الموضوعات المتحولة. إن تغيير الأساليب والأماكن والإيقاعات يخلق طريقة حياة مليئة بالرغبة والفرح، لكن الإحساس بأنك كرة متأرجحة يحمل بداخله رغبة عميقة عند هذه الكرة أن تكون مربوطة بخيط، خيط يجب أن يكون موجودًا، على أى نحو، حتى يحول بين الكرة والتدويم، دون عودة فى الفضاء الخارجى.

لدى صورة ابتعتها من صبى صغير فى التاسعة أو العاشرة، حين كنا– أنا وناتاشا– نقضى معًا عطلتنا الأولى، ولن أعرف أبدًا كيف دبَّر أمره ليحصل على هذه الصورة الغريبة. لكنها تلازمنى إلى اليوم.

بضربات قوية من الأزرق البروسى (الداكن) كانت تصور حصانًا عظيمًا فى انطلاقة تامة، يثب إلى أعلا نحو السماء، حوافره مشرئبة، ورأسه يميل إلى الخلف فى رشاقة، فى حين أن عنقًا آخر ينحدر نحو الأرض من نفس الجسد القوى، ويقوم على ساقين متعثرتين، بحيث يبدو الحصان كأنه يثب وينحنى نحو الأرض فى ذات اللحظة. الحركتان متساويتان فى الدينامية، كلٌ تسابق الأخرى، بحيث تبقى الوثبة والسقطة معلقتين فى منتصف الهواء، ولا فكاك لهما أبدًا.

بقيت الصورة حاضرة ومضيئة على جدار عقلى كواحد من أثمن رموزى الخاصة وأكثرها حميمية. رمز عنى بالاشتراك فى المعنى. هذا الصبى الصغير، هل تعَّرف- بنوع من الحدس المدفون عميقًا فيما قبل الشعور- أن كل ما يستثير إلى العلا، معرض أيضا للسقوط؟ هل كانت هذه العثرة مأساوية، أم أن حدسًا آخر قال له بأنه داخل المنحنى المحتم الهابط إلى الأرض، ثمة ساقان آخران يحملان إمكانيات الوثوب مرة أخرى نحو السماء؟ هل تحدثت إلىَّ الصورة حديثًا بهذا العمق فى ذلك الوقت، لأنها كانت تحوى كل الإمكانيات متعايشة معًا: الوثبة، العثرة، الحاجة للنظر إلى أعلا، الرغبة فى الطيران، حتمية السقوط متبوعة بتجدد الوثبة؟ كان هذا الحصان المزدوج كأنه مرآة، أو حتى خارطة، رسم عليها ماضىَّ ومستقبلى معًا.

ذات مرة، كان على أن أستبدل بثيابى ثياب السهرة فى تاكسى يندفع بسرعة خطرة من مطار جلاسجو إلى افتتاح مهرجان أدنبرة، وحين كنت ألوى نفسى فى وضع المقص على المقعد الخلفى، رجلاى فى الهواء، وأنا أحاول أن أؤدى تلك الحركة الاكروباتية المستحيلة وغير المعقولة لتغيير السروال رأسًا على عقب، بذراعين قصيرين وسقف واطئ وسائق سكوتلندى غاضب يصيح لى: «الآن يا سيدى.. الآن.. ليس ونحن نعبر

قرية!.» وشعرت بأننى تحولت إلى طلسم للحياة التى كنت أحياها فى ذلك الحين. آنذاك كنت مؤمنًا- إيمانا ربما كان مبالغًا فيه- «بالتجربة» وأنا اليوم قد أكون أكثر نقدًا وتساؤلاً حول اختيار التجارب، والأهداف التى تتوخاها، أما آنذاك فكنت أندفع فورًا للأمام، اتبع أى إغراء، كانت ثمة اغراءات ومبالغات قليلة أرفضها، كنت أود أن أعيش حيوات متوازية ومتزامنة، ومتعددة قدر ما أستطيع أن أنجز. وفى المسرح كان ما يبعث المتعة هو الجهد، لا النتيجة. كان زمان الانغماس فى الآخرين، تلك العملية التى استعبدتنى يومًا بعد يوم، وحين كان عرض من العروض يلقى قبولاً حسنًا كان الأصدقاء يقولون لى: «لابد أنك مسرور..» أو «فخور» أو «راض»، ولكى لا أخيب آمالهم كنت أجيب فى العادة: «نعم». لكن الحقيقة أننى لم أخبر نهاية العمل على هذا النحو أبدًا، فما تم عمله قد تم عمله، وكان الانفعال إما أنه انفعال بالخلاص، أو إعادة اكتشاف أن كل الإمكانيات أصبحت مفتوحة على مصاريعها من جديد. كنت أتأكد دائمًا من أن لى عرضًا آخر سوف يبدأ قبل أن ينتهى هذا العرض، كى أغطى على خطر الفشل، بل إننى قد أمرضتُ نفسى مرة، حين كانت البروفات تمضى على نحو سيئ، وكنت متأكداً أنني سوف ألقى المديح، على الأقل لأننى واصلت ببطولة حتى النهاية. وبعد معظم ليالى العرض الأولى كنت أذهب فى رحلة، وأقرأ التعليقات على العرض فى الطائرة، وكنت أحس بأننى يجب أن أرجع وأعود لزيارة الفريق، لكننى أقول لنفسى: لقد انتهى الأمر، ما عُمل قد عُمل.

كانت الحياة جامحة، تأتى فى اندفاعات قصيرة، والأهداف المباشرة تقدم المثير. بعد الكوفنت جاردن جاءت ستراتفورد مرة أخرى ثم لندن. مسرحية بعد مسرحية، وأنا أعيش من عرض إلى عرض، وكان هذا يعنى فترات من البروفات التى لم تكن تزيد عن ثلاثة أسابيع أو أربعة، ومن ثم لم أشعر باحتياج إلى أهداف بعيدة المدى. وكل مشروع جديد له بدايته العذراء، وزمنه المحدد فى الإعداد. وكريشندو يشمل الجميع، يبدأ العمل

النشط حين يلوح مكتملاً في مرمى النظر، وليلة العرض الأولى موعد لا يمكن تغييره، هي الهدف الذى نتسابق نحوه، مثل المصدات التى تلوح أمام السائق فى نهاية ممر السباق. من البداية ثمة ضرورة كل يوم يتزايد الضغط حتى تبلغ الحرارة أقصى ذروتها، هنا ينبثق إيقاع استثنائى من الإبداع، يؤدى إلى اشتعال داخلى، يؤدى بدوره إلى الانفجار، تعقبه الذروة ثم الخلاص.

وكل طريق يؤدى لآخر، يأخذنى- بسذاجة- إلى حقول لم تكن لى بها معرفة خاصة أو خبرة: أسمكر فى آلات موسيقية غريبة، أجرب فى أجهزة تسجيل للصوت ضخمة خرقاء، أبحث عن أماكن غريبة لوضع مكبرات الصوت، كما وضعت واحدًا منها داخل البيانو أو تحت الدواسة من أجل خلق موسيقى عيانية (بالفرنسية)، أقضى ساعات ممتعة مع نموذج لمسرح، أجمع وأنشر قطعًا من الورق المقوى، محركًا لها فى تشكيلات شتى فى تصميم المناظر، التقط الصور الفوتوغرافية، وأنشغل بتركيبها وتكبيرها، أمضى من فيلم إلى أوبرا إلى كوميديا خفيفة إلى الكلاسيكيات، إلى التلفزيون، وكل انبثاقة للطاقة تنتج مزيدًا من الطاقة، وكل مساحة تغذى الأخرى. ولكن بقى أننى فى السفر وحده أجد نفسى متكاملاً.

فى ١٩٥١ كانت ألمانيا ما تزال بحرًا ميتًا من الدمار، أمواجه أنقاض وركام ، عنها تنبثق حياة محمومة، نقلت إلىّ عدوى إثارتها. كانت هذه رحلتى الأولى إلى برلين، وهناك قابلت بريخت. ما سحرنى لم يكن شيئاً له علاقة بالنظريات، ففى المناخ البراجماتى الذى يسود المسرح الإنجليزى لم أقرأ كتبًا عن خشبة المسرح أبدًا. بل كان الإنسان، وكانت الميلودراما فى مقابلة بريخت سرًا، فلم يكن مسموحًا من جانب السلطات العسكرية البريطانية أن أشاهَد متحدثا فى العلن إلى هذا الشيوعى المعروف بسوء السمعة، وذلك حين جاء ليشهد الليلة الأولى من إخراجي لمسرحية «دقة

بدقة» التى كنت قدمتها لتوِّى، فى ستراتفورد. كان ثمة تخوف غير مفهوم أن تعمد صحافة ألمانيا الغربية إلى تفسير المصافحة تفسيرًا سياسيًا، ومن ثم تربك مالا أعرف من سياسة الحلفاء آنذاك. هكذا جلست إلى هذا الرجل ذى السخرية البادرة، وامرأته المتغضنة مثل ثمرة الجوز، هيلينا ڤايجل، فى غرفة طعام خاصة بفندق فى برلين، كان مدخله الخاص يؤدى إلى طريق خلفى، وتنعمنا بوجبة باذخة، قدمتها لنا، مصحوبة بالاعتذار، نفس السلطات العسكرية، وعلى نفقه الجيش، وقد استمتعت بجو أفلام الجاسوسية الذى يحيطنا أكثر مما استمعت إلى ما كان يقول.

شرح لى بريخت نظريته فى «الاغراب»، تحدث عن متفرجيه المثاليين: فلاحان يجلسان جنباً لجنب فى الصف الأول، يناقشان ما يحدث بسخرية لكنهما لا يسقطان أبدًا فى وهم التصديق، كان فصيحًا ومسليًا وكنت غير مقتنع على الإطلاق، بالنسبة لى كانت خشبة المسرح ما تزال عالم الوهم الذى أبحث عنه منذ الطفولة، ومحاولات بريخت للتساؤل عن قيمة هذا المكان السحرى وراء المرآة لم تجد صدى فى تجربتى، ومفهوماته الاجتماعية كانت أبعد ما تكون عن مفهوماتى . من الناحية الأخرى فقد كنت مبهورًا بالثراء والإبهار فى مسرحته كمخرج، وبناءً على اقتراحه قمت برحلة خاصة إلى ميونيخ لأرى إخراجه «للأم شجاعة». فى اللحظات الأولى، حين من عمق خشبة عارية، ضاغطة ضد حركة دوارة، تتقدم نحونا امرأة عجوز قوية. تسحب عربتها الضخمة المحملة بالسلع والأشياء، سيطر المشهد على خيالى بنفس الطريقة التى سيطر بها اقتراب قاطع الطريق- من الورق المقوى- على قاربه فى مسرح العرائس الذى شهدته فى طفولتى. الساعات التالية بدت لى فى ذلك الحين مملة جدًا، اليوم قد أكون أكثر احترامًا لها، لكن اهتمامى عاد لى فقط فى اللحظات الأخيرة، حيث قلبت الصورة الأولى، وها هى الأم القوية التى لم تنكسر تعود لتدفع عربتها بعيدًا، فى المدى الأبيض اللانهائى.

ودعانى بريخت أيضا لمسرحه فى برلين الشرقية، «مقر البرلينر

انسامبل» لأرى عرضه الجديد «المعلم -Hof meister» والمسرحية رواية ساخرة للخبرات المهنية التى يلقاها شاب يعمل معلمًا فى بيت ثرى، مما يؤدى به إلى أن يخصى نفسه فى المشهد الأخير، حين يتبين له أن التعليم الذى من المفروض أن يلقيه مشوه منذ المنبع، تصميم بريخت للخشبة بمشاهد أنيقة دوارة، وموسيقى مخاتلة ساخرة، أدى إلى إطلاق نوع من «التمثيل المؤسلب» لم أصادفه من قبل، فى المشهد الأول يُعقد للمعلم لقاء مع سيدة ثرية بشعة، وحالاته الداخلية تنعكس مباشرة فى حركات جسدية ملتوية وغريبة يؤديها ممثل شاب ذو طواعية ومهارة. إحدى يديه تمسك بمنديل خلف ظهره، وفيما بين الإجابات التى يقدمها للسيدة يقوم بمسح جبينه، وفى نفس الوقت يحنى ركبته وينحنى أكثر وأكثر، ثم يستقيم فجأة كى يطلق عبارته المنافقة التالية فى شهقة عالية مختنقة. نفس الممثل أدى مونولوجات فى مشاهد أخرى بصوت استبعد منه كل التوجهات الطبيعية، خالقًا نمطًا صوتيًا يعكس حركاته المهتزة الشبيهة بحركات العرائس على مسرحها. والنتيجة: رؤية كاريكاتورية قوية قد ثبتت على شكل إنسانى، كل عضلة يتم استخدامها لخدمة الرؤية الساخرة التى يتم تنفيذها بذكاء وعلى نحو مسرحى خالص. كانت التجربة فى عمومها غير متوقعة، وفتحت الصدمة أبواب الإمكانيات والتساؤلات حول فن التمثيل، وكان هذا كله جديدًا تمامًا، وبعيداً عن أى شىء يقدمه المسرح فى بلادنا.

بعد سنوات كثيرة، حين كنا فى برلين مع عرض «الملك لير» ذهبت لأرى «البرلينر انسامبل» كان بريخت قد مات، لكن أرملته هيلين ڤيجل تتولى شئون الفرقة، وكانت تجرى بروڤات لمدة عام على أحد مشروعاته الأخيرة، وهو إعداد مسرحية «كوريولانوس» لشكسبير. كانت مائدة طويلة تقسم القاعة بالفعل إلى قسمين، يلفت النظر النظام الإنجليزى وفيه يكون خلف المخرج طاولة طويلة يجلس إليها مديرو الخشبة ومساعدوهم يلاحظون ويسجلون كل حركة، أما هنا فعلى طول المائدة كان يجلس ستة أشخاص: هيلين ڤايجل ومخرجان وخبيران دراميان (دراما تورج)

وشخص آخر لم أعرف له وظيفة محددة، وبدا أن لكل منهم ثقلاً وسلطة مساويان للآخرين، وكلهم يسيطرون على البروفة معاً. وحين دخل الممثل الرئيس إلى الخشبة تعرفت إليه كواحد من الأوربيين ذوى الأوزان الثقيلة: فى منتصف العمر، ذو أصول فلاحية، ذكى ومتسلط، كان نمطًا من الممثلين ليس فى إنجلترا مكافئون له سوى قلة» وقد سبق أن رأيته يؤدى أداء عظيماً فى عروض أخرى لبريخت، لذا كانت لدى أسئلة حول كيف يعمل، ما أن نطق بالسطر الأول حتى صاح أحد الخبيرين الدراميين مستشاراً: «لا قلها على هذا النحو!...»، وبدأ يريه كيف ينطق الكلمات بصوت متوتر، عالى النبرة، رتيب الإلقاء. ولسنوات طويلة كانت لعنة المسرح الإنجليزى هى «إعطاء الممثل طريقة الأداء الصوتى»، وقليل من المخرجين من كان يجرؤ على فعلها، هنا، لدهشتى، فإن المؤدى- وهو أحد أعمدة الفريق- أذعن على الفور، وما أن أعاد الكلمات بالطريقة التى لقنت له تمامًا حتى ارتفعت صيحة أخرى، كانت صادرة هذه المرة عن أحد المخرجين، الذى أمره بأن يرفع ذراعه ويشير بأصابعه بطريقة معينة كى يكافئ ارتفاع الصوت. هنا تدخلت ڤايجل بجفاف كى تبدأ مناقشة حول معنى المشهد، وتذكرت بصعوبة أن هذه المسرحية ظلت فى البروڤات أكثر من سنة، وبدا لى من الأيسر أن نتصور اليوم الأول بالذات على الخشبة لجماعة من المبتدئين. الممثلون كانوا يتلقون الضربات والاهتزازات والاستفزازات والأوامر من كل مكان، وبدأت أفكر فيما إذا كان جوردون كريج مصيبًا فى حلمه بأن يرى مسرحاً تلعب العرائس كل الأدوار فيه. وفى نهاية الجلسة كان قد تم استكشاف أقل من نصف مشهد قصير، وحين أضيئت الأنوار لم أستطع الانتظار حتى أضع أمام ڤاجيل ما بدا لى السؤال الأساسى : «حين تعودين مرة ثانية لهذا المشهد، هل تتوقعين أن يعود الممثل ليؤدى كل ما جعلته يؤديه اليوم؟»،

أجابتنى: «طبعًا لا، إن هذه هى الطريقة التى نعمل بها لإثارة الممثل، والآن فإن عليه أن يهضم البروڤة، ثم يعود ومعه اقتراحاته الخاصة..».

لم أقتنع بأن هذا الجواب كان شافياً تماماً، وبقيت أتساءل حول مدى الحرية التى يجب أن تمنح للممثل، لكن ما رأيته جعل شيئًا واحدا يتضح لى كل الوضوح. إن بريخت نفسه كان يؤكد أهمية الاختيار بحس نقدى ازاء المعانى السياسية، والتفاصيل التى يتم الكشف عنها، والحركات والإيماءات الدقيقة التى تضع الممثل بقوة وثبات فى السياق الاجتماعى للحدث الذى يصوره، وقد أدى هذا إلى قدر هائل من سوء الفهم فى كل أنحاء العالم، وأدى إلى شكل بارد، وثقافى، بل حتى نظرى، فى تقديم بريخت. أما ممثلو بريخت فلم يكونوا أبدًا باردين أو مجردين، كانوا يتغذون بالتراث الثرى لوسط أوربا فى الطبيعية الكثيفة ذات التوجهات السيكولوجية. وحين أنشأ بريخت- تمامًا مثل اللوحة التى رأيتها تعمل- مع ممثليه نمطًا خارجيًا من السلوك، لم يناقش أبدًا الحيوات الداخلية للشخصيات أو سيكولوچيتها، فمثل هذه التعبيرات كانت محرمة، لكن الممثلين أنفسهم تدربوا سرًا وكانت لهم حدوسهم ليملأوا هذه التخطيطات بالحبر الأزرق بمادة من إبداعهم الداخلى، ويضفون عليها الإنسانية، أو يؤنسنونها بدفء أساليبهم الخاصة فى الطهو.

وأنا أتجول فى شوارع برلين الشرقية، فإن ما أحببته أكثر كان واجهات المبانى المفتتة، والهرم، والظلال أما الشيوعية فكانت شيئًا رومانسيًا، رغم أن قوة جنسية داخلية غريبة كانت تتخفى وراء تماثلها الرتيب، وشعاراتها وأبطالها، ولم يكن ما شعرت به بعيداً عن السياسة على العكس، فحين كنت شابًا، كان يمكن أن أُلقى فى بيتنا خطبا اشتراكية ساخنة عن الفقر والظلم، وألوم أبى لتخليه عن مواقفه الصلبة التي كانت فى شبابه، كان يبتسم في تسامح، ويشرح وجهة نظره فى المجتمع باعتدال يليق بمن تقدم فى العمر، حتى يجعلنى أغلى بفقدان الصبر. وفيما بعد، حين تركت اكسفورد، حاولت الالتحاق كممثل بالمسرح الشيوعى الوحيد آنذاك، وكان يسمى «الوحدة» (يونيتى)، ذهبت لامتحان فى الإلقاء، وقرأت- بما كنت أتصور أنه عاطفة قوية- خطاب شاب يدين

المجتمع الرأسمالى ، بعدها سمعت للمرة الأولى الجملة التى سأقولها أنا نفسى مرارًا فى السنوات التالية: «شكرًا، سوف نتصل بك..»، فى تلك الأيام صدقت وانتظرت، لكننى لم أسمع كلمة واحدة منهم، وهكذا لم أنضم إلى الحزب الشيوعى، ولا حاولت أن أكون ممثلاً مرة أخرى. بدل ذلك نما لدىَّ حس بنسبية كل المواقف منعنى من الارتباط بأى معتقد سياسى. كنت- ببساطة- أراقب الأحداث باهتمام الصحفى وبتشكك الصحفى أيضا.

بعد إثارات برلين بنواديها الليلية حيث تمتطى النساء العاريات ظهور الخيل، وحيث يمكنك أن تدعو من تشاء منهن إلى مائدتك بالتليفون، وحيث تجد شباباً متزينين فى ملابس العمل، ينحنى كل واحد أمام الآخر، ويرقصون (انفوكس- تروت) بحذر وكلٌ بين ذراعى الأخر، جاءت الرحلة التى انتظرتها طويلاً إلى نيويورك خيبة أمل، فقد بدا لى كل شىء فيها تقليديًا جدًا وبطيئًا. اليوم، أنا أحب نيويورك، وإننى أجد صعوبة فى إعادة بناء العناصر التى بدت لى غريبة معادية آنذاك، لكننى أتذكر عداء كل أركان الميادين، وخشونة مدينة تخلو من المنحنيات، والشقق التى تبدو متطابقة، أكاد أقسم أن بها نفس أعمال رينوار أو سيزان معلقة على جدرانها، حتى إننى لا أعود قادرًا على القطع بأننى أزور شخصًا هنا لأول مرة، أو أننى كنت هنا من قبل. حين جرؤت على نقد ضحالة أحد العروض الكبرى فى برودواى، قيل لى، على سبيل اللوم، وكأن هذا سينهى أى جدل: «لكن هذا أكثر المقاعد سخونة فى المدينة..». هذا المربع الصغير من الضوء على الواجهة المتألقة لناطحة سحاب فى الليل قد يعنى أن الحياة تطفئ ذاتها، كما لو أن حكاية إنسانية تنطفئ لتتوهج حكاية أخرى، ثم هذا الثقل المؤلم لتلك الصداقة المبالغ فيها والمتمثلة فى كرم الضيافة، كل هذا حفر فى نفسى هوة عميقة من الإحساس بالوحدة، حتى

إننى لم أستطع- ذات ليلة، فى فراشى- أن أمنع فيضًا من الدمع، من أجل من أو على مَن كنت أذرف الدمع؟ لا أعرف.

كانت نيويورك مجرد كليشيه: كانت الحفلات التى تحضرها الممثلات الشهيرات حيث يرقصن حافيات ويصرخن، كانت «ستورك كلوب» والعشاء مع ممثلى السينما، حتى مع الملوك الأجانب،كل يوم لديها عنصر من عناصر الكاريكاتير، من الجثة التى صادفتها على الرصيف فى يومى الأول، وكان صاحبها قد قفز- لتوه - من الطابق الخامس عشر، إلى هذا البيت العظيم «يوم الكريسماس»، وأمامه وقفت هدية صاحبه لابنته: كاديلاك براقة ملفوفة بشرائط هدايا عيد الميلاد. فى ذات الوقت، لم يكن مسبوقاً أن يكون المخرج فى مثل هذه السن الصغيرة، ركضت على طول خشبات فرق التدريب، وكنت أتعلم على طول هذا الركض. لم يكن لى غرماء، واستولت علىَّ الحرفة مثل هوى مدلل، والآن، ربما عن غير حق، فإننى أتذوق مكافآت النجاح دون أن أخوض الصراع الضارى من أجل تحقيقها، كانت مكانتى منحة من الآلهة، وقد أتيحت لى الفرصة لأن أرى أن تلك المكافآت بلا جدوى حقيقية وبلا قيمة حقيقية، وإذا كان المرء قد قاتل بضراوة للوصول إلى القمة، فمن الصعب عليه أن يتقبل هذه الحقيقة، ولأن نجاحى كان قد جاء سريعًا، فإن انطباعاتى كانت مباشرة ورحيمة..

التقيت بكاتب يلقي إعجاباً كبيرًا، وكان مشهورًا بنوادره، كان يخرج بعد ظهيرة كل يوم، وحيدًا مع سائقه فى سيارته الرولز رويس السوداء الكبيرة، ويظل يطوف حول هذا البيت فى «لونج ايلاند»، حيث من المفروض أن يتناول العشاء، وتنزلق السيارة فى صمت عبر ممشى السيارات جيئة وذهابًا، والرجل الشهير متوتر معذب يحاول أن يتخيل الناس الذين سوف يلتقى بهم، ويتدرب على النكات التى سيقولها، مرتعبًا أن تبوخ واحدة منها أو تخطئ المرمى. تحدَّث إلىَّ بحنو، لكن كل ما استطعت أن أستعيده هو حزنه الفارغ.

إذا كان النجاح والمال قد فشلا فى إقناعى بأنهما يمكن أن يكونا

هدفين للحياة، فقد بقى إحساسى الرومانسى، المغروس عميقًا فى نفسى منذ الطفولة، وقد سيطر عليه تمامًا شىء على نفس القدر من الغموض اسمه الجمال. متأثرًا برتابة سنوات الحرب، أصبحت ضد كل ما هو فج وعادى، ولم يكن لدىَّ احترام لنسيج الحياة الواقعية الخشن، كنت ما أزال أرى العالم من وراء ستائر الموسلين مثل أصدقائى اللندنيين، ويبدو لى أن المسرح قد وُجد من أجل خلق صور للفرح سريعة الزوال. لذا كان لدى شعور بروستى بالحنين يجذبنى نحو أولئك الذين يقدمون الأناقة، إلى مجلات الموضة ومصممى الأزياء ومصورى الفوتوغرافيا، حيث يتمازج الجمال الزائل والجاذبية والأسلوب معًا، وطبيعى أن تبدو لى باريس أجمل مكان على الأرض، حتى روائحها وظلالها نابضة بالشعر، واقتضى الأمر سنوات طويلة حتى أتفهم ما قاله لى المخرج الذى أعجبت به كثيرا، تايرون جوثرى من أنه يكره باريس، ويفضل عليها خشونة بلفاست. فلماذا الخشونة بدل الجمال؟ كنت أعجب إنه من العسير جدًا أن تكون مفتوحًا على الحياة بالقدر الذى يجعلك تتقبلها مهما كانت الصورة التى تتخذها، حين كنت فى بداية علاقتى بمعلمتى (چان) سألتنى عن أعظم هدف يمكن أن يكون للحياة، فأجبتها مباشرة: السعادة!، نظرت إلىَّ بمرارة وتعاطف ولم تقل كلمة واحدة.

بعد زواجنا مباشرة، وبعد أن شخَّص الأطباء إصابة ناتاشا بالسل الرئوى كان سؤالى الفورى هو: «هل يجب أن آخذها إلى سويسرا؟»، نظر إلىَّ طبيب «هارلى ستريت» من فوق نظارته وقال فى لهجة مغامرة «ستربتومايسين»، فقد كانت المضادات الحيوية آنذاك حديثة جدًا، ثم أضاف عبارة لا تنسى :« إذ أنا أصبت بالسل فإننى أفضل أن أعالج بمضاد حيوى فى مخزن الفحم عن أن أشم هواء أحسن الجبال». بقيت هذه الكلمات تتردد عندى طويلاً بعد شفاء ناتاشا الناجح وهى فى بيتنا فى لندن، لأنها تجمع قوة الخشونة ورقة الجمال.

على النحو نفسه، كان عملنا مع چين هيب- فقد انضمت ناتاشا إلى

جماعاتها معى- يدفع بنا للتعرف على أن المعنى الروحى لا يمكن أن يوجد إلا فى غمار الحياة. فقد كان تعليمها لا يترك مكانًا للأحلام أوالانغماس فى أهواء الذات، كان رصينًا متقشفًا، ولم يكن فيه تبشير أو استمالة لمذهب معين، كان نقيض الملة أو النِحلة، كان مدرسة بالمعنى الحقيقى للكلمة، ولما كنت فردانيًا متحمسًا، فإننى كنت أقترب- بتردد- من رؤية أهمية العمل مع الآخرين، وأن أتجنب أن أعدَّ لنفسى وصفة روحية خاصة عن طريق تجميع نتف من مختلف التقاليد التى بدا أنها تسرنى تلك الأيام، من الناحية الأخرى، لم أجد صعوبة كبيرة فى تقبل أن التراث، الذى غذته قرون من الكشوف والصياغات التى تم الوصول إليها بعناء ومشقة، يجب أن يدرس ويتم تقبله بجهل وتواضع، فقد أيقنت أن مكان التلميذ هو أن يصغى ويتعلم. ثمة طريقة تعرض عليه، ولديه ميزة أن يسمح له باتباعها، لا بنقدها واختراع طريقه الخاص. وهذا ما بدا لى المعنى الحقيقى للمبادرة.

سمعت يوماً، وأنا مندهش، شخصًا ذا حساسية فائقة، تبع تعاليم جوردييف منذ الطفولة، يستخدم عبارة: «بحثى الشخصى الخاص»، واختلط علىَّ الأمر تماماً للحظة. فقد أصبحت مقتنعًا بأنه ليس ثمة تقدم فى الفهم الحقيقى، فمنذ آلاف السنين بلغ الإنسان ذروة الفهم والوعى، وأن التعاليم القائمة على المعرفة القديمة تبقى صحيحة للأبد. أما إذا حاول كل فرد أن يبتكر نهجه وتفسيره فلن يؤدى ذلك إلا إلى الخلط.

إذن ما الذى كان يعنيه صديقى بقوله: «بحثى الشخص الخاص؟»، تدريجًا توضح لى أن اتباع تعليم لا يعنى فقط مجرد الاستماع ثم الطاعة.الاحترام السلبى لا يكفى. السلبية والإيجابية مطلوبتان، وهما معًا يشيران لشروط بالغة القوة، بعيدة كل البعد عن المعارضات الخشنة التى توحى بها الكلمات.

إن البحث الشخصى الحقيقى يبدأ حين يوقن الفرد بأنه كى تصبح العملية حقيقية، فلا خيار له سوى الدخول فى إعادة الاكتشاف، خطوة

بعد الأخرى، وألا يقبل شيئاً باعتباره حقيقة إلا حين يصبح حقيقة فى خبرته الخاصة. يجب أن يبدأ الفرد من الصغر، وينظف مساحة فارغة فى نفسه، ويناضل نضالاً أليمًا كى يعيد- داخل كيانه العضوى الخاص - كتابة كل الرحلة منذ الباحث الأول الذى مهد الطريق. حينئذ فقط يصل النقطة التى يستطيع عندها إذا رفع معلمه ذراعه اليمنى وقال، مدعوماً بكل سلطاته، «هذه ذراعى اليسرى» أن تكون إجابته الوحيدة الممكنة، بل والجواب الوحيد الجدير بالاحترام هو: «لا»!.

كانت تجربتى الحماسية الأولى لأن أواجه تعاليم روحية هى أن أتخلى عن كل شىء، أن أنبذ العالم، وأكرس نفسى لحياة من البحث الميتافيزيقى الخالص، واكتشفت- لدهشتى، وبشكلٍ ما لإحباطى- أن هذا أمر غير منتظر، ذلك أن التكريس دون فهم يؤدى إلى التعصب، والتكريس الأول والصعب الذى يجب أن يقوم به الفرد إنما يكون إزاء أشواقه هو، وإزاء فكرته المختلطة عما يعنيه أن يكون «منغمسًا» أو «مشتبكًا» وما يسمى فى الرطالة الباطنية «الطريق الرابع»، ليس هو إماتة الجسد بالابتعاد عن الشهوات، ولا الانسحاب من العالم، ولا البحث الثقافى الرفيع. إنه تعبير قد تسبب فى كل ظلال سوء الفهم والتحريف، ويتطلب الآن شيئًا واحدًا هو الفهم. الفهم الواعى الذى يكسبه الفرد المستقل، الفهم الذى ينكر السذاجة وسرعة التصديق، الفهم الذى لا يمكن بلوغه، ببساطة، عن طريق الأفكار، عن طريق العقل، الفهم الذى لا يمكن أن تبلغه وحيدًا، لا فى دراسة ولا فى الصحراء ولا فى الصومعة، ولكن فقط عن طريق العمل الطويل الصبور مع الآخرين، تحت تلك الشروط شبه المستحيلة للحياة اليومية، فى مخزن الفحم.

الأديان التقليدية تحاول أن تقدم العزاء. من الناحية الأخرى كان جوردييف يقول: «أنا هنا لأطأ محاصيل البشر..»، ولابد أن چين كانت تتبعه على هذا النحو. كانت شفوقة جدًا، ولم تكن لديها أهواء ولا شهوات، قد آتى إلى اجتماع ما، يومًا جئت بربطة عنق سوداء كنت ألبسها من

أجل حفل فى المساء المتأخر، وأنا محاصر فى مكانتى الاجتماعية، أتلقى الهزة تلو الهزة، قالت مرة: «لا يمكن لجماعة أن يكون فيها فرد واحد يبدى ملاحظات ماهرة وخبيثة عن الآخرين.»، تكلمت، على الفور، محتجًا: «من الخبيث بيننا هنا؟» أمسكت چين باللحظة، وأرعدت: أنت! مازلت أشعر بهزات وارتجافات الأنا المذهلة التى تعرفت على عماها. وتعلمت بخفوت أن أتفهم مسلك التلميذ اليابانى الذى إذا ضربه معلمه انحنى له فى امتنان. كان يمكن أن تقول لى: «لقد جئت إلى هذا العمل من مسافة بعيدة جدًا..» وكنت أُسر بقولها وأعتبره مديحًا لى. وذات يوم لاح لى أننى قادم فعلاً من مسافة بعيدة إنه «الغرق فى الحياة»، كما كانت تقول: «انصت إلى الطريقه التى تتكلم بها، تستطيع أن تسمع فى رنة صوتك أنك غارق فى الحياة..». كانت هذه الصورة تخيفنى، ولم أستطع أن أفهم لم قالت هذا، فحياة كل يوم مطلوبة، وهى حتى لم تقترح أبدًا أن أتخلى عن نشاطى الأساسى، وهكذا ظلت أسائل نفسى دون توقف: ما نسبة الوقت والطاقة التى يجب أن أخصصها للعمل الداخلى، والنسبة التى أخصصها للعمل الخارجى؟ كنت هذا الحصان المزدوج، أو بالأحرى عربة تشدها خيول كثيرة إلى مختلف الاتجاهات، ولم يحدث لى أبدًا أن ضل السائق طريقه. حين قدمت إخراجًا «لهاملت» كان السطر الذى أثر فى تأثيرًا عميقًا هو ما جاء فى صلوات الملك: «كلماتى تحلق عاليًا، وأفكارى تظل فى الأسفل..». رأيت مرة أخرى الرأس الفخورة التى يحملها الحصان المزدوج، وعرفت أنه من أجل الوثوب عاليًا لابد من قوة جديدة. ولكن أين أجدها؟ لست أدرى.

لزمن طويل، ظل ما يصلنى من خلال العين هو قوتى الدافعة الأساسية. وأصل انجذابى نحو السينما والباليه والتصميم هو أننى أرى الحياة اليومية نمطًا متحركًا. فحين أمشى داخل حانة أو بين الأشجار،

تبدو لى الحياة لقطة تتبعية، لا تكف الأشكال والخطوط والأبنية فيها عن التحول والتداخل. ويقينًا فإننى لم أتوقف أبدًا للتفكير فى النظريات والآراء، لكننى حين أقوم بتصميم منظر ما فإن انبهارى بالجمال المجرد فى أوضاع الممثلين عادة ما يكون قويًا، لدرجة تحملنى بعيدًا عن أى اهتمام حقيقى بمضمون المسرحية.

فى إحدى المناسبات، قرب الليلة الأولى لإحدى المسرحيات التى أقوم بإخراجها، جاء بينكى بومونت ليحضر البروفة، ورغم أنه كان يجلس إلى جانبى، فإننا لم نكن نرى الشىء ذاته. ما كنت فخورًا برؤيته كان تصورًا خالصًا: مثلث من الممثلين ينصهر دون جهد فى رباعية من الجذوع المتحركة تتحول- دون أن يدرك أحد- إلى مجموعة من الظهور، وحين أدار الممثل الأخير رأسه ليشكل خطًا مع جسده، يكمل القوس الذى يصنعه ذراع رفيقه، بدا لى تنسيق الإيقاع باعثًا على الرضا، كما فى الباليه. ولما كنت ما أزال أحب البالية، فإننى أحسست بأننى قد أحسنت عملى، هكذا تحولت نحو بينكى منتظرًا المديح الذى لم أشك أبدًا أنه آت. وهمهم: «إننا نواجه متاعب حقيقية»، كنت مندهشًا حتى إننى أصغيت بانتباه. ثم بدأ يوجه إلى أسئلة غير معتادة عن النص، عن الشخوص، عما يعبر عنه المشهد فى إطار الاتجاه الذى تتوجه نحوه المسرحية، وتنبهت- فى صدمة أليمة- إلى أننى لم ألقَ اهتمامًا لأى من هذه الجوانب، وأن هندستى المتدفقة والاهتمام بصناعة الصورة اللذين حملانى خلال شكسبير والأوبرا، لا اهتمام بها عنده على الإطلاق دون وجود الجوهر الدرامى، فهذا وحده الذى يمنح المسرحية الحياة والمعنى.

فى مناسبة أخرى، كانت الصدمة أكثر قدرة على الكشف. كتب چون وايتنج عملاً غنائيًا خياليًا عنوانه: « أغنية ببنس واحد»، فى النص كانت الكلمات تتراقص على الصفحة فى رشاقة وخفة. كان ثمة أناقة «موزارية» فى النمط الذى تكشف عنه. وحين رأيت فى البروفة النهائية أن المسرحية مشدودة إلى الأرض على نحو يدفع لليأس، وجهت اللوم للممثلين بعنف،

قلت لهم: «أنتم ثقلاء، حركاتكم خرقاء..»، ثم لإيمانى بتكنيك العدوان فى الإخراج أمرت: «اجلسوا فى قوس على هذه المقاعد، انطقوا السطور بهدوء، وسنستطيع جميعًا أن نتذوق إيقاع الكلمات..»، هذه المرة لم يكن حب الآلية بل حب الموسيقى هو ما قاد خطواتى ، وكنت أشير إليهم بيدى كما يفعل قائد الفرقة الموسيقية، وهم تبعونى، وبسرعة، وكما فى تمثيلية إذاعية راحت الكلمات تتساقط واحدة فى إثر الأخرى، رشيقة وفى خفة الريشة، وقلت: «هكذا.. أنتم ترون..» وخرج الممثلون متعظين، نصف مصدقين أن المخرج الذى يرى الأمور كلها من الواجهة الخارجية يجب أن يكون دائمًا على صواب. بعدها بأيام، كان العرض الأول الذى قدم فى برايتون سطحيًا بصورة أقرب للكارثة، ولم أستطع أن أفهم آنذاك السبب. بعد فترة طويلة فهمت أن الممثلين حاولوا بإخلاص أن يعيدوا إنتاج ما فعلوه أثناء البروفة فى غرفة صغيرة على مساحة كبيرة، وأن الطاقة لم تكن تكفى كى تجعل الانطباع بالحيوية يتجاوز أضواء مقدمة الخشبة إلى جمهور المتفرجين.

يستغرق الأمر فترة طويلة من المخرج كى يتوقف عن التفكير فى ضوء النتيجة التى يريدها، ويركز- بدل ذلك- على اكتشاف مصادر الطاقة عند الممثل، والتى يمكن أن تصدر عنها الدفعات الحقيقية، إذا وصف المرء أو أوضح النتيجة التى يبحث عنها، فإن الممثل يستطيع، فى لحظة، أن يستخرجها، ولكى يكون قادرًا على أن يفعل هذا مرة ثانية بطاقة كافية، على الممثل أن يكون مقتنعًا بأن هذا الدافع قد أصبح دافعه الخاص، وعلى نحو لا يكاد يتغير عند الممثلين، فإن هذا الإحساس بالاقتناع يأتى من الإحساس الداخلى بالحقيقة ، لا بإطاعة أفكار المخرج. حين وجهت اللوم للممثلين لأنهم تركوا العرض يسقط من بين أيديهم، فهم بينكى، بالحدس، مدى الضلال الذى بلغته، فعمد- بطريقته فى اللف والدوران- أن يقودنى إلى نقطة لا أجد منها مهربًا، قال مشيراً لأحد الممثلين: « لقد سألت آلان: لماذا لا يقيم علاقات متطورة مع بقية الشخوص. لماذا لم

يتقدم المشهد الذى يشارك فيه إلى الذروة، فأجابنى آلان: إن بيتر لا يشتغل أبدًا على هذه الأمور، إنه يتحدث فقط عن الحركة والأسلوب وموسيقى الكلمات.. ونظر بينكى إلى فى العينين مباشرة لكنه ظل على طريقته غير المباشرة: «لقد دهشت وقلت له: بالتأكيد يا آلان.. إن صديقنا المخرج موجود كى يعلمك كيف تمثل..» أعلم آلان كيف يمثل! هذه الكلمات كانت واحدة من تلك الهزات التى تجعل المرء يغير تفكيره. لم أفكر أبدًا فى وظيفتى على هذا النحو، ولقد عملت دائمًا مع ممثلين ذوى خبرة على نصوص جيدة البناء، فما الذى كنت أعرفه أنا عن التمثيل، ما الذى يمكن أن أقدمه لهم، فضلاً عن أن أعلمهم؟ لم تكن لدى الرغبة ولا الخبرة لأن أكون معلمًا. يقينًا إن الممثلين موجودون كى يمثلوا، والكاتب كى يكتب، والمخرج كى يقدم لجمهور المتفرجين صوره وطاقته ودهشاته وأصواته؟ على أى حال، إذا طرح سؤال أساسى فهو لا يغلق أبدًا، وأنا الآن أرى أمامى متاهة من التناقضات التى تتطلب الاهتمام، وأيقنت أننى لن أعلم ممثلاً كيف يؤدى وظيفته، لم أمثل أبدًا وأعرف أننى لن أفعل. واختيار كلمة «التعليم» اختيار خاطئ، رغم أنها تنطوى على شئ دقيق جدًا كنت بحاجة لأن أفهمه. فيما بين المفهوم الكبير الواسع وما يصل إلى الجمهور، فإن كل الوسائل الخاصة بالافصاح يجب أن تكون موجودة، وكل تفصيل يجب أن ينتمى إلى نمط من الأفعال الإنسانية يدفع به المخرج إلى الوجود. وللمرة الأولى تتخذ كلمة «خصوصى» معنى عمليًا باعتبارها خطاطيف يمكن أن تعلق بها الحقائق، خصوصيات الشخصية، الخصوصيات السيكولوجية، خصوصيات الحبكة، وهى كلها أمور كنت أناقشها عادة مع الممثل، أناقشها بتعبيرات عامة، وأترك له وحده أن يكتشف التفاصيل. والآن أصبحت بحاجة لأن أغوص فى كل تلك المساحات، ولكن.. أى نوع من الغوص؟ كل ما عرفته كان أن العمل القليل لا يؤدى إلا إلى القليل، ولكن أن تبالغ فى الإثبات، سواء فى الجدل أو فى العمل، فإ هذا يصفق فى وجهك نفس الأبواب التى يجب أن تظل مفتوحة.

وذات مساء، أومض السؤال في رأسي على نحو غير متوقع. كنت وناتاشا حاضرين في واحدة من حفلات توسكانيني الأخيرة، وقد كنت دائمًا مبهوراً بفعل قيادة الفرقة الموسيقية، وفي طفولتي كنت أتمنى أن أكون قائداً، فكنت أقف بجوار الجرامفون، أنتظر أن أحرك عصا القيادة في الهواء، محافظًا على الإيقاع بالدق بقلم رصاص، منحنيًا على نوتة مطبوعة موضوعة فوق أريكة صغيرة. لم نكن قد رأينا هذا القائد الأسطوري من قبل، وكنا متهيئين كي نشهد هذه الدوامات المبهجة من الإيماءات المثقلة بالعاطفة والحركة الشيطانية التي كان توسكانين مشهوراً بها، ولدهشتنا، ظل الشبح النحيل، رصينًا هادئًا تمامًا، يحافظ على الإيقاع بإشارات دقيقة، لا تكاد تلحظ، من يد واحدة، وكان يصغي بكل ثباته الممتلئ بالحياة، ويستخرج من الآلات نسيجًا صوتيًا، في تفصيل لا يصدق، شفافًا تمامًا، في هذا النسيج فإن كل خيط يبدو حاضراً وواضحًا، وكل عازف انتقل إلى منطقة وراء أفضل ما عنده. هذا العجوز الذي لا يكاد يتحرك كان انتباهًا كله، كذلك كان صفاء عقله، كذلك كانت قوة مشاعره، حتى إنه لم يعد أمامه المزيد ليعمله. كل ما كان بحاجة إليه هو أن يصغي، ويترك الموسيقى تتخذ شكلها بالنسبة لأذنه الداخلية، الصوت الخارجي الذي يصله عن طريق الإصغاء يتناغم مع ما هو بحاجة لأن يسمعه.

وقد حاولت أن أطبق تكنيكه هذا في إخراج مسرحية، فجعلت تدخلي في الحد الأدنى، وأصغيت وراقبت، دون أن أعي أنني كنت ما أزال بعيداً كل البعد عن أكون متهيئًا لمثل هذا، وكانت النتيجة كارثة. لم أكن أعرف، في الأعماق، كيف أصغي، ولماذا أصغي؟، كذلك يجب أن أقول إن توسكانيني لم يبلغ هذه الإمكانية إلا في نهاية حياة طويلة من العمل الجاد والقيادة المثقلة بالعاطفة. إن البساطة ليست بسيطة التحقيق، إنها النتيجة النهائية لعملية دينامية تضم الإفراط والذبول التدريجي البعيد عن الإفراط. أوضح لي توسكانيني أن أحداً لا يستطيع أن يحاكي خط حياة

واحد آخر، فثمة خبرات خاصة تعاش من جديد لحسابه. ومن الخطر أن تحاول- نتيجة إعجاب فى غير مكانه- أن تثب إلى نهاية المدى.

إن الإصغاء شىء أسطورى، فالجسد الذى يكون قادرًا على الإصغاء دون حراك، لابد أن يكون قد تطور عن طريق الحركة من قبل. وليست مصادفة أن يعمِّر قادة الفرق الموسيقية طويلاً، فهم يقضون أعمارهم يمارسون دون توقف محاولة إيجاد التناغم بين الجسد والعاطفة والفكر، وجهد البروفات والأداء يقع على كل هذه الأجزاء منهم: على الجسد شأن الرياضيين والراقصين، وعلى العاطفة شأن المغنين والعشاق، وعلى العقل شأن علماء الرياضيات والمفكرين. وهذا يحدث متزامنًا وبنسب متساوية. وجسد تطور على هذا النحو يستطيع أخيرًا أن يقف ساكنًا ويصغى.

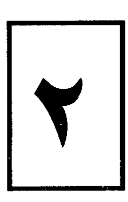
باكرًا ، منذ بدأت الدراسة مع چين، عاهدت نفسى أن أُبقى أعمق تطلعاتى والعمل الداخلى الذى أنا مرتبط به منفصلاً كل الانفصال عن أنشطتى المسرحية، وذلك حتى لا أبخس ولا أستغل ما كنت ما أزال بعيدًا عن فهمه فى نفسى.

وجاءتنى سلسلة من الدعوات لإخراج مسرحية، وأوبرا، و«الملك لير» للتلفزيون فى نيويورك، وكنت أعرف أن هذا يعنى الانقطاع عن اللقاءات المنتظمة مع جماعتى لعدة شهور، وانتابنى شعور غامض بالإثم مع الهمهمة: «هل هذه خيانة للالتزام؟»، هل يجب على أن أرفض أى شىء يومئ إلى الخارج، فقط لأنه يبرق؟ هل كان هذا- فى نهاية الأمر- إغراء يجب مقاومته؟ لم يكن لدىَّ مقياس ولا مرجع. ولم تبدر أية بادرة تشير إلى أن التخلى كان متوقعًا. وكانت الاستجابة الطبيعية هى مناقشة هذا الأمر مع چين، كنت مرتبكًا ازاء هذا الاختلاط، أخشى أن تقول لى شيئًا لا أود سماعه، أو أن تقول لى: لا تذهب، وكنت أريد الذهاب. هكذا كنت أقول لنفسى كل يوم إننى سأتلفن لها، ويمضى اليوم فأقول لنفسى: لم يكن لدى

وقت اليوم، لكننى غداً سأتلفن، ومضى الأمر يومًا بعد يوم حتى وجدنا نفسينا، ناتاشا وأنا ، نركب القطار- القارب إلى «ساوث هامبتون» دون أن تحدث المكالمة الموعودة. وحين بلغنا المرسى وجدنا عابرة المحيط العظيمة تنبض بتلك الحياة الساحرة والمتميزة التى تعرفها السفن على وشك الرحيل. وجدنا القمرة الخاصة بنا ووضعنا أمتعتنا، وفى لمسة ترف غير متوقعة وجدنا التليفون على الطاولة. لم يعد ثمة عذر. رفعت السماعة فأجابنى العامل فطلبت رقمًا، وجاءنى هذا الصوت الذى يفهمه الذين عاشوا فى إنجلترا فقط، تلك الهرهرة التى تعنى أمن جزيرتنا، وتبعه صوت چين قلت «أنا مسافر، سأترك البلاد لعدة شهور..»، أجابتنى چين إجابة دافئة، لم يكن فى صوتها أى لوم، ولكن بعد كلمات قليلة انقطع الخط، قلت للعامل: «ماذا حدث؟ اطلب لى الرقم مرة أخرى، انقطع الخط..»، وأنا أتكلم كنت أرى من خلال النوافذ الصغيرة فى السفينة أن المرسى يتباعد، وحين جاءت المكالمة لم تكن ضرورية: «إننا نغادر الميناء»، انقطع الخط، لكن خط الحياة الآخر لم ينقطع. حين دخل ثيسيوس المتاهة كان يمد وراءه خيطًا أعطته إياه أريادين، وبفضل هذا الخيط استطاع أن يجد طريقه إلى ضوء النهار، وهكذا كان.. رغم أن البندول كان يتأرجح، وكنت أتأرجح معه، إلا أننى أبقيت على الاتصال بمعلمتى، ومن خلالها بالتعاليم، ومن خلالها بالنقطة الأعمق فى الذات، حيث يختبئ المعلم الحقيقى الوحيد.

بعدها بسنوات كثيرة، حين كنت مزمعًا الخروج فى رحلة أخرى طويلة، كنت قادرًا على الحديث مع چين بصراحة وثقة عن تلك الدوافع والنزعات العديدة المتصارعة فى نفسى، وكانت كلماتها الأخيرة لى: «إذا كنت فى جزيرة صحراوية» تذكّر فقط كلمتين: «كن حاضرًا»، «والبقية ستأتى». كان هذا كل ما قالته، جاءت بعدها إلى الباب كى تقول لى إلى اللقاء. وحين بلغت البوابة نظرت ورائى، كانت ما تزال هناك، رفعت ذراعها عاليًا فوق رأسها فى إشارة وداع. المربع القوى للجسد والخط القوى المتجه لأعلى، الإيماءة، الشعور، الشخص، اللحظة، كل هذه كانت تعبيرًا واحدًا عن

الحضور، عن الوجود. مع هذه الصورة المحفورة فى عقلى، حتى فى
جزيرة صحراوية، سوف أعرف من أين أبدأ.



كان الليل يهبط على الشاطئ فى «تاماريو» وأنا أمشى من شقتنا الصغيرة هابطًا إلى حافة الماء. كل شىء كان هادئًا إلا من وشيش الموج وصيحات متقطعة لطائر، لكن العالم الذى خلفته ورائى كان يضج- كالعادة- فى رأسى. كنت قد اعتقدت أن قرارًا بسيطًا بالمجىء إلى إسبانيا، والتخلى عن عمل العروض بطموحاته وإثاراته، والجلوس على صخرة وكتابة رواية، سيكون كافيًا، لكننى خبرت- على نحو مباشر- كيف أننا نحمل كل حيواتنا معنا أنَّى نذهب.

إن الشعور الحاد بالوقوف عند نقطة تحول قد عرفته مرارًا من قبل، لكنه- رغم ذلك- يبقى دائمًا غير متوقع. حدث هذا مرة فى الشتاء، كنت أثب فوق مجرى مائى، وبدت اللحظة التى أنا معلق فيها فى الهواء ممتدة بغير نهاية، وسط الهواء أصبح الماضى والمستقبل حاضرًا، أضاعت نصف الساعة من المشى التى تبعتها، حولت مفكرة عشوائية من الحادثات إلى نمط بدا لى حافلاً بالمغنى. الآن والأمواج تتكسر على الشاطئ، انبثقت تناقضات السنوات الماضية وتفجرت بنفس القوة، تتقدم للأمام إلى الوعى

وتتراجع للوراء إلى النسيان، محدقًا فى كل الأنشطة رأيت ازدواجًا، كل اندفاعة للأمام يعاكسها نقيضها، إذا كان ثمة انشداد إلى الأمام، فسيعقبه انشداد إلى اتجاه آخر، كل إيمان له كفر، وكل رغبة لها رفض. العمل فى المسرح قوَّى اشتياقى للسينما، وأنا أعمل بفرح وسط الآخرين فى الإخراج، تنمو بداخلى- فى الوقت ذاته- الرغبة فى الوحدة اللازمة للكتابة، وإذا كنت أعيش آمنًا فى بلدى، تنتابنى تلك الرغبة القلقة للمغامرة فى الخارج، إذا انسحبت إلى حالة من السكون الداخلى، بدت لى الرغبة الحارة للانغماس فى العالم لا تقاوم.

كل يوم، أصحو ولدىَّ إحساس جارف بالامتنان للحياة، عاجزًا عن فهم السبب الذى من أجله منحت الكثير، وممتلئًا برغبة حارقة فى التوصل لطريقة أستطيع بها أن أردَّ الدين ولكن: لمن، وأين، وبأى شىء؟ لم تكن لدى إجابات. ولم تكن هذه الأسئلة تخفت إلا من خلال نشاط جديد، وتأتى انبثاقة جديدة للطاقة تزيح كل أشكال الاستبطان، وهى تستهلك نفسها، وكأنما بين موجة والتى تليها، تعود الرغبة فى التخلى عن كل شىء من جديد. وثمة أحلام- بشىء أكثر نقاءً من انشغالاتى العادية- تغرينى بحكاية الجزيرة الصحراوية أو أسطورة جوجان، أى جواز الذهاب إلى «مكان آخر مختلف». وأخيرًا قد أصل إلى اليقين بأن هذا هو أكثر الأوهام قدرة على الخداع والمخاتلة، من حيث أنه لا يضع فى حسبانه قوة شروطنا العميقة التى تحدد- بالضرورة- من نحن وأين نحن؟، يحدث هذا عادة ونحن نحلم بالمكان الذى لسنا فيه. من السهل على العقل أن يذهب إلى الهند أو أفريقيا لمعالجة الجذام، لكن التغير الحقيقى فى اتجاه الحياة يحدث فقط إذا كانت فترة طويلة من الاحتكاك قد خلقت درجة من القوة، تتساقط معها الخيارات من تلقاء نفسها، الآن وأنا أترك خطوطاً طويلة من آثار الأقدام على الرمال أتساءل ما إذا كانت هذه اللحظة قد حانت.

كانت ناتاشا ترعى البيت ومعنى البيت، على أننى لم أفضِّل شيئًا أكثر من حريتى فى أن أعيش برباط رخو من الانفصال والاتحاد، لكنها، شأن

كثيرات من الممثلات، كانت تجد تتمة خجلها فى حريتها على الخشبة. كانت تمثل منذ الثانية عشرة، وكانت فى بداية مشروع سينمائى حين تحطمت حياتها بمرض السل، ثم اضطربت المرة بعد المرة نتيجة حركتى الدائمة، ومن ثم ففى كل مرة كانت تعود للتمثيل كانت تواجه مخاوف جديدة. والآن لاح التطوح بعيدًا من أجل حياة أخرى، جذابًا لها ولى على السواء.

هذا الانقطاع تم التخطيط له بعناية. كان هدفنا أن نتذوق معًا فرحة الوحدة الكاملة، رغم أنه على مسافة قريبة من الساحل يعيش جماعة من الأصدقاء الإسبان، كانت علاقتى قد توثقت بهم كثيرًا قبل بضع سنوات حين كنت فى زيارة دالى. حين وصلنا تلفنتُ لهم، وشرحت لهم بأدب أننا قررنا أن نحيا حياة الرهبان. ولابد أن الزوجة الإسبانية الجذابة ابتسمت وهى تقول: «سوف تأتى للعشاء رغم ذلك.. سأتلفن لك مساء الأربعاء»، كان لأصدقائنا هؤلاء بيت جميل، وكان العشاء عندهم، دائمًا، حدثًا اجتماعيًا، فهم كانوا يعرفون كل فرد على الشاطئ، ولابد أن المرء سوف يرجع من عندهم بمزيد من الدعوات للشراب أوالعشاء من ضيوفهم، كنت أعرف أننى لو لبيت دعوة لأمسية واحدة فسوف تتوالى مشاهد الحياة الاجتماعية فى «كوستا براڤا»، وهكذا يتعرض قرارى الجديد للخطر، وكنت أقطع الشاطئ نصف المضاء جيئة وذهابًا فى أمسية هذا الأربعاء الحاسم، وأحسست بأن هذه كانت من المناسبات التى حدثنى عنها معلم الدين فى المدرسة وحذرنى: «إذا تركت هذه اللحظة تفوت، فإنها قد لا تعود أبدًا...» وكل ثانية تمر تزيد من درامية السؤال: هل سأرد على التليفون؟ كما لو كان مستقبلى كله يتعلق، على نحو فريد، بهذا القرار، فأين كانت القوة وأين كان الضعف؟ هل كنت مستعدًا للتخلى عن الحياة التى أعرفها، وبالتالى توجيه كل طاقاتى نحو نمط آخر من الحياة يبدو لى أكثر صدقًا؟ رجعت إلى نفسى مرة أخرى وأنا فى لباس الجيش، على الشجرة عبر النهر، أحاول التخلص من ورقة الشجر.

استعرضت كل الاحتمالات، لكننى لم أضع فى الاعتبار أبدًا هذا العامل الذى وضع حلاً للمُعْضلة: إن التليفون لم يدق. انحسرت الأمواج وصاح الطائر الوحيد، ولم تصل كوميديا التساؤل السوداء إلى نتيجة، ووصلت إلى هذا الاستنتاج غير المتوقع وهو أن اللحظة الحاسمة التى قد لا تعود أبدًا إنما تحدث طول الوقت.

وانقضت أيام أخرى فى البيت الصغير على الشاطئ الإسبانى، وحين دق التليفون- على غير انتظار هذه المرة- وجاءنى أخيرًا الصوت الدافئ لصديقى يدعونا إلى العشاء كان الجواب الفورى هو: «نعم»، وفيما بعد رفض ناشر نشر روايتى، وحين رجعنا، أنا وناتاشا، إلى لندن كنت ماأزال اتساءل عن معنى التساؤل، وأتشكك فى عملية الشك، وكلاهما يتمثل فى الرنين الهازل لتليفون إسبانى على الشاطئ.

نحن لا نتخذ القرارات، القرارات تصنع نفسها، لكن ما علينا هو أن نسمح لأنفسنا بتهيئة الأرض عن طريق استكشاف كل الاختيارات المتاحة، وكان هذا شيئًا علمنى إياه المسرح، وهو ما أستطيع التعرف إليه فى التخطيط للإخراج، فى العمل على نموذج، وفى البروفات. فى العقل طبقات عديدة، وللوصول إلى الطبقة الأكثر فاعلية، لابد أن يدور صراع بين النزعات المطمورة فى منطقة خفية، وتلك الأصوات الواثقة التى تأتى من مستوى أقرب إلى السطح، وتزعم أنها تعرف الأفضل. إنه- قبل كل شىء- رعب أن تبدو عاجزًا عن اتخاذ القرار، أمام تلك الوجوه المتأهبة لإصدار الحكم، ثم الحاجة للاطمئنان التى تدفع المرء إلى التقدم فى طريق الادعاء بأنه يعرف ما يريد. وإذا كان لم يعرف بعد ما يريد، فلماذا الادعاء؟ هذا ما توصلت إليه. وعبارة التفكير بصوت عالٍ مثقلة بالمعنى، وقد راحت البروفات تعلمنى أن ثمة طريقة للتفكير بصوت عالٍ مع الآخرين، وأنها تبلغ أكثر مما يبلغه التفكير وحدك. وبالفعل، كنت أكتشف فى شغلى مع الممثلين أهمية تشجيعهم على تقاسم صور عدم التأكد عندهم، ودعوتهم للحاق بعملية.لا تنتهى من تغيير الفكر. عند ذاك يصبح

الطريق ممهدًا لأن تهدأ موجات الأفكار المشوشة والتى لا علاقة لها، وتبزغ أنماط أكثر تماسكًا عن المستوى الأكثر عمقًا.

وأحيانًا، يكون ممكنًا حتى أن أرى فى عملى أن النتيجة التى كنت أحاول الوصول إليها إنما كانت موجودة من البداية، وينعكس اتجاه الزمن فيصبح ما هو مطلوب ليس الخلق ولكن فك ما كان معقودًا، وتلك خبرة شائعة. وإننى أعتقد أن النحاتين- وهؤلاء يبقى الشكل عندهم فى كتلة الحجر- ينتظر واحدهم من الأزميل أن يقطع الستر الذى لا علاقة له بالموضوع. كانت إحدى أعمالى الأولى فى ستراتفورد مسرحية شكسبير «تيتوس اندرونيكوس»، وقد صممت لها المناظر أيضًا. وبعد انقضاء عرضها بشهور، نظرت، مصادفة، فى نسختى الأصلية من المسرحية، ووجدت على ظهر صفحتها الأخيرة سكتشًا منسيًا، حفرته فى حرارة اللحظة التى فرغت فيها من القراءة الأولى للمسرحية، وفيه كان- على نحو مكتمل- التصميم الذى بدا لى أننى اكتشفته بعد شهور، بعد سلاسل طويلة أليمة من المحاولة والخطأ، على نماذج كنت أرسمها ثم أطيح بها، وعديد من الرسوم على الورق المقوى مرمية على الأرض. على أنه ليس ثمة سبب للخجل من هذه الفوضى، إن لونًا معينًا من الفوضى أصبح أخيرًا يلقى الاحترام، معترفًا به كجزء من النمط الكونى، يستكن بثبات بين عديد الطبقات غير المعروفة من العقل.

ناتاشا وأنا كان لنا بيت صغير فى لندن، له حديقة أمامية صغيرة، فى منطقة كنسنجتون الجذابة الهادئة. وكنا نرى أصدقاء عديدين، ونستمتع كثيراً، نذهب إلى الأوبرا والباليه والمعارض، ولم نكن ندهش لو كتب لنا ضيف على العشاء، شاكرًا، كيف أنه استمتع بتلك الأمسية «المتحضرة». والحقيقة إن حياة لندن المتحضرة تلك كانت ردة فعل ضرورية بعد الحرب، لكن سطحها الجذاب كان قد بدأ فعلاً فى التشقق، كاشفًا عن الصراعات

الاجتماعية الأساسية تحته. كانت أيضًا هى لندن حى «سوهو»، وعلب الليل التعسة المريبة، وفرانسيس بيكون، واليأس، كانت ثمة أيضاً لندن الاليزابثية. ولندن تشارلس ديكنز تحتوى دائمًا هذه الأطراف المتناقضة حتى يهبط المساء، وثمة لحظة فى «هايد بارك» تكشف نصف الإضاءة الجميلة الرقيقة عن المربيات مع الأطفال حسنى التغذية، يدفعنهم فى عرباتهم الصغيرة أمام نساء أخريات فى سترات محكمة وجونلات قصيرة، تصلن حين تبدأ هاتِه فى الانصراف، ويتبع دق أحذية النساء الانزلاق الصامت للعربات.

فى ذلك الوقت كان الاحتكاك حول إقامتنا فى باريس أو لندن فى بدايته، ورغم أن ناتاشا وأنا كنا نسأل أنفسنا -كلون من اللعب- عن أى المدينتين أحب إلينا، لكن الأمر استغرق سنوات طويلة كى تبلغ القضايا الكامنة درجة الغليان ويصبح اتخاذ القرار ممكنًا. كنا فى كل مرة نعود إلى بيتنا فى لندن، نشعر بأننا لن نريد أبدًا أن نسافر مرة أخرى، وقد نذهب إلى باريس ليومين فنجد أنفسنا نتصرف كما لو أننا لن نبارحها أبدًا، فننغمس انغماسًا تامًا فى خطط ومشروعات وعلاقات تعنى كلها أننا باقيان هنا للأبد. حصانان جامحان كل يقودنا فى اتجاه مخالف على ضفتى القنال.

يمكنك أن ترى مدينة ما بطرائق مختلفة، أحدهم قد تصدمه القذارة والعنف، وآخر قد يفتنه جمالها التاريخى، ورغم النغمات الخفية من الغضب، كانت لندن ما تزال مكانًا للطمأنينة البطيئة والهادئة. أما باريس فهى محمومة، لا تهدأ، ومن المنتظر أن يكون الباريسى الحقيقى إنسانًا صعبًا وعصبيًا. وفى المدينة نفسها حسِّية لا تجد لها مكافئًا فى لندن.

فى لندن، على سبيل المثال، فإن أفضل دار لتصميم الأزياء، قريبًا من الكوفنت جاردن، على حالها لم تتغير منذ القرن الثامن عشر، فى غرفها ودهاليزها فرش من القطيفة الحمراء والمرايا الشاسعة المذهبة، وسوف تجد دائمًا سيدًا فى ثياب رسمية وابتسامة رقيقة متفضلة. إذا احتاجت

مسرحية إلى شحاذين فى أسمال، فإن على الثياب أن تأتى أولاً للمصمم فى حالة بالغة من النظافة، ويتم تدبيسها وتجهيزها بعناية مفرطة، قبل أن يتم توسيخها وتمزيقها مزقًا، مقدمين الدليل على أنه بالغًا ما بلغت طلبات المصمم من عدم الجاذبية، فقد حافظت هذه الدار على مستواها المتميز فى الكمال.

كما أن بناء المشهد يحمل معه طقسًا مماثلاً، فللوصول لنتائج طيبة على المرء أن يقيم علاقة قوامها الاحترام مع طقس صامد من العصر الڤيكتورى، وحين يقدم المرء خطة يجب أن يكون فى مثل دقة السيد الذى يريد مكتبة جديدة فى بيته، حيث كل قطعة من النجارة يجب أن تبقى طوال العمر. وفى الكوڤنت جاردن رأيت مدير الإنتاج الغضوب ذا اللحية الحمراء يطوِّح بتصميمات جميلة لكنها غير دقيقة، لأنه أحس مرة واحدة بأن الذين صمموها هم من «الفنانين» وهم جماعة معاكسة لجماعة «الرجال العمليين» عنده. على أى حال، فى فرنسا، كان عبقرى التصميم المسرحى كريستيان بيرار يخربش فكرة على غطاء ورقى لطاولة فى مقهى، ثم يسلمه للعمال الفنيين (machinistes)، وهم حذرون متقدمون فى العمر، لينفذوا التفاصيل الفنية. وحين قرر مرة– فى الليلة السابقة على الافتتاح– أن يغير كل شىء، لم يؤد هذا القرار إلى غضب أو إضراب عن العمل أو وقت ضائع فى مساومات وصفقات، بل اقتضى الأمر عدة زجاجات من النبيذ الأحمر، وعمل نفس العمال بسعادة حتى الفجر، باستمتاع لإظهار مهاراتهم فى إبداع أحبوه وشاركوا فى صنعه. وكانت تلك طريقة فى العمل أستطيع أن أتفهمها.

وأى إنسان يتذوق الأفلام الفرنسية القديمة، أو صور «براساى» الفوتوغرافية لمقاهى باريس فى الليل، أو لأغنيات اديث بياف، يستطيع أن يتفهم كيف أن مسرحًا صغيرًا فى البوليڤار، عتيقًا وضيقًا وعطنًا، أجهزة الإضاءة فية منحنية ومتربة، وستارته خشنة مرسومة كى تبدو من القطيفة الموشاة بالذهب، لمثل هذا المسرح جاذبية خاصة، لا تستطيع لندن أو

نيويورك أن تقدم مثلها. إنها تبدو كما لو كانت فى كوكب آخر، أو فى لحظة أخرى من التاريخ، فى باريس لم يكن ثمة مديرون ولا منتجون، وكان نظام الوكلاء قد بدأ بالكاد، خلٍّ جانبًا الاتحادات، كان لكل مسرح هويته ومميزاته الخاصة بل وجمهوره، وكان كثير فيها يدار كمسكن خاص تقوم عليه سيدات شديدات المراس، تقوم اختياراتهن على أساس الاندفاع، بالتبادل، إلى الحب والكره، الفرح واليأس.

ولحظى الحسن، التقطتنى واحدة من هاته السيدات. كانت أسطورة اسمها سيمون بيريو، مشهورة بقبعاتها الضخمة تثبتها فى مكانها شرائط مخملية سوداء تحت الذقن، ولم تكن تخلعها أبدًا، حتى- كما قيل- حين كان عليها أن ترغم ممثلاً طائشًا فى دور رئيس، فى ليلة الافتتاح، والجمهور منتظر، رفض النزول إلى الخشبة، ولم تجد ما تفعله سوى أن تهبه نفسها لتهدئة مشاعره. فى اللحظة التى التقينا فيها- باحتشام، ولكن بافتقاد تام للتردد- قررت أن تتقبلنى، وسرعان ما أصبحت صديقة مخلصة. كان يمكننى أن أتناول الغداء والعشاء فى شقتها فى الطابق السادس عشر، على مائدة ذات غطاء من المرايا، محاطًا بالمزيد من المرايا، مع عدد من أصدقائها الأثرياء ذوى البدانة، ومدلكها الخاص، ورجل متقدم فى العمر، من أهل البوليفار، فى حلة أنيقة من الرمادى لون اللؤلؤ وحذاء لامع وشارب مبروم طريف، كانت فى عينيه لمعة الرجل الذى تتوقع منه الفكاهة، ورغم أنه كان نادراً ما يتكلم، إلا أن كلماته كان لها مذاق النبيذ.

فى جلسة الاستماع الأولى لمسرحية «قطة على سطح صفيح ساخن»، جعلت سيمون الممثلات- اللائى لم يدهشن ولم يتشكين- ترفعن ثيابهن وتعرضن عليها مؤخراتهن، وبعد موافقتها يمكن للممثلة أن تبدأ القراءة. وكان هذا، فى الحقيقة، بعيداً جداً عن إنجلترا التى أعرفها، ولما كنت مخلصًا لتقاليد البريطانيين فى الخارج، فقد أبديت الابتهاج للجدة والطرافة، لكننى سرعان ما غضبت لهمجية الطرائق عند الأجانب.

وقبل موعد بدء البروفات بأيام قليلة أعلن أن «چين مورو» - وكانت بين طاقم العمل- قد وقّعت عقداً للعمل فى فيلم فى المواعيد ذاتها، ورغم أن سيمون كانت رابطة الجأش، وأكدت لى أن چين لابد ستدبر أمرها وتجد وقتًا للبروفات، إلا أننى تصرفت بطريقة منتج العروض عبر الأطلنطى، فهددت بالمؤتمرات الصحفية والدعاوى القضائية، وقد أدهش هذا كل الناس من حولنا لدرجة أننا ربحنا وتأجل الفيلم.

رغم ذلك فقد بدا أن العلاقة مع چين بدأت بداية سيئة، فقد جاءت متأخرة عن البروفة الأولى، كانت نجمة، وكنت أكتشف كيف تعيش عادات القرن التاسع عشر فى المسرح الفرنسى مع السيدات، فقررت أن أخلق جوًا من الانضباط الصارم من البداية. اجتمع بقية الطاقم فوق الخشبة العارية فى «مسرح أنطوان». وجلست إلى جانبٍ وساعتى فى يدى، وهبط الصمت، لم يتحرك أحد، وزاد التوتر. مضت عشر دقائق ولا أثر لچين. كنت ببساطة أنتظر، غير مرتاح لمراقبة الآخرين لى، بعد خمس عشرة دقيقة دخلت چين دخولاً رائعًا، غير مهتمة، تثرثر بمرح، وتقبل أولئك القريبين من الباب، ثم لاحظتنى، فجاءت راكضة عبر الخشبة فاتحة ذراعيها. تكلمتُ ببرود ثلجى: «إذا كنت تلعبين الدور الأول، فهذا يعنى أنك بحاجة إلى البروفات أكثر من الآخرين، لا أقل. وإذا كنت متأخرة فأنت الخاسرة..». توقفت لبرهة كمن تلقت صفعة، ثم اعتذرت بحرارة لبقية الممثلين ولى، كانت تلقائية ومتواضعة لدرجة أنها لطَّفت الجو، وبدأنا العمل. فى نهاية اليوم جاء مدير المسرح العجوز، بروح الذى عاش ورأى كل شىء فى حياته، وأخذنى من ذراعى: «آه.. أنتم أيها الإنجليز! أنتم ودقة المحافظة على المواعيد! أنت مرعب..» سألت محتجًا: «لماذا؟ أتعتقد أننى مضيت بعيداً ؟..»، هز كتفيه استخفافًا: «من أجل ثلاثين ثانية..»، رددت وراءه فى دهشة: «ثلاثين ثانية؟..»، قارنا بين ساعتينا، كانت ساعتى متقدمة لأربع عشرة دقيقة وثلاثين ثانية. لم نقل الحقيقة لچين أبدًا، وأظن بقية أعضاء الفريق قد خرجوا ولديهم احترام صحى لعناد الطرائق

البريطانية. وبعد كل شىء، فلا شىء يقدره الفرنسيون الذين يضيقون بالقوانين سوى القسوة والصرامة.

كانت هذه أول مرة أعمل فيها مع چين مورو، وكانت العلاقة بيننا أقرب للتخاطر، لم نكن نتكلم فى البروڤات، لكننا نفهم أحدنا الآخر من إشارة، وربما نظرة. كانت مشكلتنا الأسوأ كامنة فى نص العمل، وهنا واجهت للمرة الأولى مسألة التنافر الجوهرى بين الإنجليزية والفرنسية. كانت ترجمتنا لمسرحية «قطة....» قام بها مؤلف متميز لا يعرف من الإنجليزية كلمة واحدة، ومن أجل إغرائه على تعديل بعض الأخطاء الفاضحة، اتصلت به فى بيته الصغير بإحدى الضواحي، قابلنى بتهذيب ولطف وشرح لى كيف كان يعمل، كانت طريقته بسيطة، يتمشى هو جيئة وذهاباً، فى حين تروح صاحبته التى تعرف بعض الإنجليزية تقذف فى الهواء بترجمة كلمة بكلمة لكل سطر، ولم تكن لدى هذا المؤلف معرفة لا بالمسرحية ولا «بتنسى وليامز»، لكن لديه اقتناعًا راسخًا بأنه لا شىء يأتى من الأنجلو- سكسون له قيمة أدبية حقيقية. كان يمسك بالسطر «على الطائر» ويديره على لسانه، ثم يصيح: «هذا ما كان يمكن أن أقوله...»، وتسجل صاحبته ما يقوله. ولما كان هذا النص غير صالح للاستعمال على الإطلاق، فإن سيمون- معتمدة على حقيقة أن هذا المؤلف لن يلحظ الاختلاف - قامت بتشكيل لجنة صغيرة تضم وكيلاً أدبيًا بولنديا كان يقيم فى الولايات المتحدة. وصديقها البوليڤارى القديم، والمدلل، وأنا. وهى على رأس اللجنة جلسنا فى عمق الليل حول مائدتها ذات المرايا، نناضل مع عبارات مثل: «سوف أحملها من الجحيم إلى الافطار..»، والتى لا يستطيع منطق اللغة الفرنسية أن يتقبلها.

وكما قيل لى، فقد كانت سيمون معتادة على الجلوس أثناء البروڤات، مع عدد من أصدقائها فى غالب الأحيان، فمنعتها- بحسم- من دخول القاعة، وكانت مسرورة، تروى لأصدقائها- بفخر- كيف أبعدت عن مسرحها الخاص، وبعد عدة أيام طلبت منى أن ألحق بها إلى مكتبها-

وكانت تصر على تسميته «غرفة الملابس» - بعد البروفة لتناول شراب. وبعد أن ثرثرنا في هذا وذاك، وقدمت لها بعض الانطباعات عن كيفية سير الأمور، علقت على أحد الممثلين: «إنني لا أحب الطريقة التي يقول بها هذا الكلام..»، فنظرت نحوها في دهشة، كانت مرتبكة جدًا وهي تحاول- عبثًا- تغطية زلة اللسان تلك، وتركتني أنا في حيرتي، ولما كنت متأكدًا من أنها لا شك سوف تجد طريقًا غير مرئي من خلف الدار، فقد تحفظت ورحت أجري البروفات والستارة مسدلة، مضيت مسرعًا نحو الخشبة لأكتشف أين كانت تختبئ، وبدا لي أنها مشكلة دون حل، ثم لاحظت أنه كانت ثمة فجوات صغيرة جدًا في أماكن لم تكن الستارة فيها تطبق على الأرض، فإذا قبع أحد في «كمبوشة» الملقن، الموضوعة في منتصف أضواء قاعدة الخشبة، سوف يكون قادرًا ببعض العناء على التحديق أسفل الحافة المسدلة. فكرة أن هذه السيدة الضخمة، في منتصف العمر، بقبعتها الحتمية، وهي تزحف على طول ممر ضيق ثم تقبع في هذا المكعب الصغير، مدفوعة برغبة لا تقاوم في متابعة ما يحدث- هذه الفكرة مستني بعمق، أنا لم أرتكب بعد خطأ أن أسمح لها بالحضور والمراقبة، إلا أنني أعجبت إعجابًا عظيمًا بهذا التقليد في المسرح حيث تسود العاطفة.

ورغم أن بروفات «قطة...» كانت ممتعة ومليئة بالحياة، إلا أننا كنا لم ننجح بعد في إقامة جسر يعبر عليه هذا التدخل الفرنسي المشكوك في أمره، في نص ذاب في أمعاء جمهور «برودواي» وفي الليلة الأولى من العرض، وحين تصف البطلة كيف أن زوجها- الذي انتابه اليأس لضعفه الجنسي ليلة زفافهما- انتحر بإطلاق النار على رأسه، سمعت صوتًا من ورائي يهمهم: «إذا حدث لي مثل هذا، فإن كوبًا من القهوة القوية سوف يعيد الأمور إلى نصابها..»، وأيقنت أننا قد ضعنا.

رغم ذلك فإن سيمون طلبت مني- بإخلاص- أن أرجع في العام القادم لأخرج مسرحية آرثر ميللر مشهد من الجسر التي كنت قد فرغت من إخراجها، لتوي، في لندن كنت مترددًا أشد التردد في إعادة عمل

أصبح، بالفعل، ينتمى إلى الماضى، ورغم كل الضغوط العاطفية التى مارستها سيمون فقد رفضت. ثم جاءت امرأة شابة ذات بأس، كانت تبدأ تاريخها العملى كوكيل، لتراني فى فندقى الباريسى. بدأت حديثها بصراحة: «لا تكن تحت تأثير أية أوهام، إن عملك لم يترك انطباعًا حسنًا هنا، وإذا كنت تريد العمل فى باريس مرة أخرى، اقبل «مشهد من الجسر»، فهذه لن تخفق فى تحقيق نجاح باهر..، كان اسمها ميشلين روزان، وأثَّرت فى صراحتها، حتى إننى سمعت ما قالت. ونحن نعمل معًا من ذلك الحين.

أكثر من المسرح، كنت أود- قبل كل شىء - أن أصنع فيلمًا فى فرنسا، ليس فقط بسبب حبى الدائم للسينما، ولكن لأننى أحسست أننى أستطيع هنا أن أنجز عملاً أفضل مما لو كنت فى إنجلترا. فقبل محاولتى التخلى عن كل شىء والسفر إلى إسبانيا، نشبت معركة عميقة مع «لورانس أوليڤييه» حولت فيلمى الأول «أوبرا الشحاذين» إلى أرض معركة قبيحة. اختيار الموضوع، بالفعل، كان نتيجة حل وسط، فقد كنت راغبًا فى أن أعمل فى موضوع معاصر، حيث يكون ثمة سيارات ودراجات نارية، كما كنت راغبًا فى الهروب من عالم المناظر المرسومة والشعور المستعارة، وعلى أى حال، كان شكسبير والكوفنت جاردن قد علقا لافتة فوق رأسى، وكان هذا بين حزمة الاقتراحات التى أحوم حولها، كان موضوعًا كلاسيكيًا استثار اهتمام أحد المنتجين، وكنت بدورى مستثارًا لدرجة أننى عاجز عن الرفض. كان هربرت ويلكوكس عالمًا مختلفًا بالفعل، أنفق عمره يحقق نجاحات تجارية من الدرجة الثانية، فى أفلام كانت نجمتها، فى الأغلب، زوجته الممثلة آنا ينجل. وكانت هذه الأفلام لا تلقى اهتمامًا جادًا إلا من جانب داعميه الذين كانوا يثقون فى حاسته نحو شباك التذاكر. حين التقينا أول مرة، وجدته رجلاً عاديًا ودودًا، يلبس دائماً حلة عمل زرقاء داكنة، ويضع زهرة قرنفل فى عروته، حتى فى الأستديو، وهو يخرج أفلامه، كان يقف إلى جانب الكاميرا، فى حلته الرسمية الكاملة، يتحدث

إلى الممثلين بلهجة بها شيء من العامية، كأنه عمدة ضاحية من الضواحى خارج لندن. كان يريق زجاجات الشمبانيا لأقل مناسبة، لم يرفع صوته أبدًا، وبقدر ما، استطعت أن أكتشف سره العملى، فهو يتجنب مراوغات المنتجين الحقيقيين باستخدام التواضع والتهوين من شأن ما يقول، ليبدو مقنعًا: «أستطيع أن أقول وأنا آمن..» وحين تقدمت إليه بمشروعى ظن أن شيئًا على ارتباط بالثقافة يمكن أن يكون ختامًا مريحًا لعمله، فاستقبلنى بذراعين مفتوحين وأدرج اسمى فى البرنامج القادم من خبطات شباك التذاكر.

ومضت مناقشاتنا الأولى بسلاسة. كنت أريد كريستوفر فراى ودنييس كانان، ليكتبا النص، وسيرآرثربلس لإعداد الموسيقى، ولما كانت هذه أسماء لها وجاهتها وافق هربرت دون تردد. وكان بحاجة إلى نجم، نجم كبير ليلعب دور «ماكهيث» وكنت أرى فى عقلى فيلمًا خشنًا مليئًا بالحيوية، فى الأبيض والأسود، على رأسه قاطع طريق فظ وفحل. وكان ثمة ممثل شاب اسمه ريتشارد بيرتون يبدو كاملاً فى هذا الدور، غير أن الوقت لم يكن ملائمًا، فلم يكن اسمه معروفًا بالقدر الذى يطمئن إليه المستثمرون والموزعون. من الناحية الأخرى كان لورانس أوليڤييه فى قمة نجاحه، سواء كممثل أو صانع أفلام، وعلى نحو ما يلقى المرء زجاجة فى البحر أرسلت له برقية أسأله عما إذا كان «ماكهيث» يمثل له دورًا يود أن يلعبه، ولحسن الحظ، وللكارثة أيضًا، فقد كانت هذ ضربة صائبة، لأن من الواضح أن «أوبرا الشحاذين» كان مشروعًا قد احتضنه لسنوات طويلة، وكان يأمل أن يمثله ويخرجه وينتجه لنفسه. وكان جوابه بالإيجاب فرحة لنا جميعًا، ودرسًا فى أن المرء لا يجب أن يبادر بالاحتفال بمثل هذه السرعة، ومن المؤكد أنه كان أكثر من متلهف للعب الدور، لكنه ملتهب بالغضب، لأنه ترك مشروعه الخاص يفلت من بين أصابعه، ومن ثم صمم على أن يكون أيضًا منتجًا مشاركًا فى العرض. وهى شراكة متميزة ملأت ويلكوكس بالفخر، ولم تكن لدى الأسباب، ولا السلطة، لأن أعارضها، رغم

أنها شراكة خطرة بالنسبة للمخرج أن يكون النجم هو الممثل وهو صاحب العمل فى الوقت نفسه. والحقيقة أننى كنت منتشيًا لأن يكون أفضل ممثل فى زمانه بطل فيلمى الأول، ومن ثم نسيت مخاوفى.

لكننى لم أكن أعرف أوليڤييه. كان رجلاً خفيًا على نحو غريب. على خشبة المسرح، وعلى الشاشة، يمكن أن يعطى انطباعًا بالانفتاح والتألق والخفة والسرعة، أما فى الحقيقة فكان عكس ذلك كله. قوته الهائلة كانت قوة ثور، وكان يذكرنى دائمًا برجل ريفى، بفلاح ماكر وشكاك. وإذا حاول الإمساك بفكرة جديدة، كانت جبهته تبدو متألقة من التصميم على ألا يتجاوزه أحد، أما إبداعه المبهر فى التمثيل فيتكون من موزاييك معتنى به من التفاصيل الدقيقة، والتى حين تتجمع فى النهاية تبدو مبهرة نتيجة السرعة التى تقطع الأنفاس، وتعطى وهم الفكر المتألق. أما ما لم أكن أعرفه فهو أنه إذا غرس تصور ما جذوره فى عقله، فليست هناك قوة بوسعها أن تغير اتجاه الثور الذى يجر العربة. إذا كنت معه فى نفس الطريق فإن التفاهم سيكون سهلاً، أما إذا لم تكن كذلك، فإن أى لقاء بين الأفكار لم يكن ممكنًا على الإطلاق. ببطء، ويومًا بعد يوم، أثناء التحضير والتصوير، أدى سوء الفهم المتبادل إلى المباعدة بيننا أكثر وأكثر. عنده كانت «أوبرا الشحاذين» عملاً فذاً لأناقة وصنعة القرن الثامن عشر، حسب تقليد عرض شهير جدًا قدم فى لندن فى العشرينيات، ولا زال البعض يذكرونه لرشاقته وجاذبيته. ولما كان قد حصل على مرتبة الفارس مؤخرًا، فقد رأى أوليڤيه فى العمل ملحة طريفة ذات أسلوب تليق بمكانته الجديدة كواحد من «السادة المهذبين، بالنسبة لى، أنا الجاهل بتلك التقاليد، فقد كان العمل يتنفس هواء «هوجارت» الكئيب، كان حكاية لص لمجموعة من الشحاذين، ومن ثم وجب أن يكون عنيفًا وخشنًا. وفى عملية التبادلات الدائرة بين اثنين بريطانيين، والتى لا تلقى سوى نصف التعبير عنها، استغرق الأمر وقت تصوير الفيلم كله تقريبًا، كى تتضح طبيعة الاختلافات بيننا. من على مقعده يطلب أوليڤييه فى أدب رفيع أن أسمح له

بالنظر فى جهاز محدد الرؤية، وبعد فترة صمت طويلة يستدير نحوى: «هل هذا حقًا المشهد الذى تريده؟»»، وحين أجيبه بنعم يستدير متجهًا إلى مكانه، وكل جسد الممثل فيه يعبر عن عدم الموافقة بحيث لا يحتاج لكلمات.

فى أول أيام التصوير، كنت أتجول حول الموقع ومعى جهاز محمول لتحديد الرؤية، واكتشفت- بسخط شديد- أن كل طاقم العاملين يتحرك ورائى، وبينهم مساعد يحمل قطع الطباشير ليحدد بدقة المكان الذى ستوضع فيه الكاميرا، متبعًا ما أصبح حاجة أساسية، أردت أن أستكشف اختيارات وبدائل لا حصر لها قبل تحديد الزاوية، ولكن تبين أنه لم يكن مسموحًا لى بهذا، ويومًا بعد يوم، أصبحت مشلولاً بفضل ما يشبه فريق الكرة المتعلق بظهرى، فى المقصف وحول الموقع راجت هذه النكتة: «فى «أوبرا الشحاذين» تقرر إرساله جهاز تحديد الرؤية إلى الجاراج لإجراء عمرة شاملة»، وأخيرًا حاول أوليڤييه، مستخدمًا الامتيازات المكفولة للمنتج، أن يستبعدنى ويتولى الإخراج بنفسه ، لكننى قاومت على نحو ما، وفيما بيننا فسد أغلب الصورة.

بعدها بعامين دعانى جلين بيام شو، وكان قد أصبح مسئولاً عن المسرح فى ستراتفورد، أن أخرج مسرحية «تيتوس اندرونيكوس»، وأوليڤييه على رأس الممثلين، وكان اتخاذ القرار أمرًا عسيرًا، فهذه مسرحية قد فتنتنى منذ زمن بعيد، وكان لدى حدس بالغ الصلابة حول الطقس المعتم الذى كنت مقتنعًا بأنه يكمن وراء الكلمات، إذا قبلت، لم أكن مستعدًا لأن أترك أوليڤييه يشوش بحثى عن تلك الصورة الغريبة التى أود اكتشافها، وهى صورة كنت واثقًا أنها سوف تضفى لونًا من التماسك البدائى، والمعنى، لهذا التتابع الذى يبدو مجانيًا للأهوال. لكن السلوك الإنجليزى الحسن يمكن أن تكون له نتائج مدهشة، فمنذ «أوبرا الشحاذين» دفعتنا مشاعر الحيرة والارتباك لأن نلعب- اوليڤييه وأنا- دورى الصديقين المخلصين، وكنا - ناتاشا وأنا- مولعين بڤيڤيان لى، وكان يمكن أن نقضى نهايات الأسابيع معها، ومع لارى، فى خلوتها

الريفية الأرستقراطية جداً فى «نوتلى آبى». قد نتعشى معًا فى المدينة، ونتبادل الملاحظات، ويرسل أحدنا للآخر هدايا صغيرة من أجل التمويه على الجراح العميقة. وحين وصلت يوم أول بروفة مع «تيتوس» كنت مصمماً ومتهيئًا لأن أُخرج الحزازات الكامنة إلى النور. مسلحًا بآلة فعالة قررت أن أهاجم أوليفييه دون أن أخمن، ولو قليلاً، أنه باب مفتوح، لأن أوليفييه كان قد قرر أن يبدو مثالاً للقبول والمرونة، وأعتقد أن جزءًا من هذا القرار يرجع لتأثير ڤيفيان، والجزء الثانى يرجع لهذاالإحساس العام بالذنب الذى كان جانبًا دائمًا فى طبيعته. من لحظة الدهشة الأولى تحولت علاقتنا تمامًا، وأصبحت الشراكة مثالية. كنا نعمل معًا كل يوم فى تناغم تام، وقد جعلنى هذا أعجب كيف للشخصين ذاتيهما أن تختلف علاقتهما مثل هذا الاختلاف، وما إذا كان اختيارهما خبرة أولى سيئة يمكن أن يكون مفيدًا لهما، أعتقد أن المفتاح الحقيقى موجود فى تلك المساحة غير المرئية التى تتشكل فيها المفاهيم والصور. هذه المرة كنا معًا، متزامنين، نسير على خطين متوازيين، وهكذا استطعنا التقدم معًا فى ثقة متبادلة. لم يؤدِ هذا بى لأن أتفهم وأعجب بموهبته المدهشة فقط، بل إن الطريقة التى لعب بها الدور المركزى قد منحت العرض كله قوة وصدقًا، لا يستطيع ممثل آخر، فى ذلك الزمن مقاربتها. ولا أستطيع القول بأننى قد أصبحت لصيقاً بأوليفييه، بالمعنى الإنسانى، فهو قد كان بالغ التهذيب والاهتمام، لكنه وراء الإيماءة ثمة إحساس دائم بالعناء، حتى ضحكته كانت تمثيلاً، كأنه لا يتوقف أبدًا عن إعادة تشكيل قناعه وإعادة صقله.

من الناحية الأخرى، أعادنى العمل مع چون جيلجود إلى تساؤلاتى الخاصة مرة أخرى: ما تلك المستويات المختلفة التى ندعوها على نحو أخرق «أفضل» أو «أسوأ» التى تعطى عملنا معنى؟ وما الممر الذى يؤدى من أحدهما للآخر؟ فى «دقة بدقة» فى ستراتفورد، ثم فى «حكاية شتاء»، وبعدها فى «ڤينسيا المصونة» دخلت إلى عقل فريد لا يكف عن الابتكار، ومفتوح دائماً للتغيير. وقد أصبح چون سىء السمعة لأنه لم يعرف أبدًا ما

يريد، غير أن هذا لم يكن صحيحًا على الإطلاق. لقد شعرت بأننى قريب جدًا منه، وأستطيع أن أتتبع تردداته المقلقة؛ لأنه لا يملك سوى مرجع واحد هو إحساسه الحدسى بالكيف. كل شىء كان يتساءل عنه ثم يستبعده، كان مرتبطًا بذلك المعيار الذى من المستحيل أن ينضبط، والذى لم يبلغه أبدًا. هذا العجز عن اتخاذ القرار بعيد كل البعد عن الخلط الناجم عن الضعف؛ لأن چون حين كان يخرج للفرقة، كان دائم الرفض لما هو عادى ومتوسط، دائم التطلب للمضى أبعد، والعمل على نحو أفضل، دائم الحساسية والوعى بكل التفاصيل الدقيقة، ويؤدى هذا كله إلى وحدة مؤثرة. شىء دقيق كان يحدث ومن خلاله يتحول الكيف، إلى أسطورة على وجه اليقين، ولكن إلى عملية أيضًا، فأين يجد المرء المفتاح؟

يمكنك القول. إنه قسٌ نزع عنه ثوبه، وربما هذا ما كان: وردى رقيق. رقيق أبدًا، له اسم يشبه الزهرة: چان چينيه، وله نظرة مرحة تطل من عينين زرقاوتين متسعتين اتساع البراءة، يمكنه أن يدلك قدم ناتاشا برقة هائلة، وإذا تكلم عكست حافة صوته ذكاءً لاذعًا. كنت قد قرأت مسرحيته «الشرفة» حين جئنا إلى باريس مع «تيتوس اندرونيكوس»، وأدهشنى صفاء الفكر المسرحى الذى تكشف عنه. مشروطًا بقدرة الفكر الليبرالى الانجليزى على التحمل، بعيدًا عن المناخ الوطنى الملتهب للسياسات الفرنسية الذى كان يصبغ الحياة الثقافية لهذا البلد، لم أستطع أن أفهم كيف أن مسرحًا من المسارح لم يتول هذا العمل الهدام الجسور لمؤلف شهير. واخترته ليكون حظى الحسن. كان چينيه قد رأى، لتوه، «تيتوس»، وما أعجبه كانت الطريقة التى ترجم بها العنف الخالص إلى لغة من الإشارات والإيحاءات. وهكذا بدا أننا نتشارك فى الاقتناع بأن على المسرح أن يتحرر من التقاليد الطبيعية والكلاسيكية معًا ولما كانت «مشهد من الجسر» قد ملأت دار المسرح لموسمين، فقد أصبح لى قدر من التقدير

فى «مسرح انطوان»، لكننى سرعان ما اكتشفت كيف تتغلغل السياسة بعمق فى المشهد الثقافى الفرنسى، فقد أخفقت محاولات تقديم «الشرفة» على المسرح على نحو كئيب بعد أن تلقت صديقتى سيمون بريو تحذيراً شخصيًا من الشرطة، فاندفعت للإدلاء بتصريحات ميلودرامية للصحافة قلت فيها إننى لن أعود للعمل فى باريس حتى تنصف العدالة چان چنيه.

وسرعان ما أصبحنا- چينيه وأنا- نلتقى فى المقاهى لمناقشة خططنا. وكنت قد سمعت وقرأت عن اعتقاده بالضرورة المطلقة للخيانة التامة، خاصة بين الأصدقاء، لكننا كنا رفاق سلاح فى معركة ضد خونة آخرين، ومن ثم بقيت علاقتنا راسخة كالصخرة، خاصة وقد توالى رفض المسارح- واحدًا بعد الآخر حتى المسارح الطليعية الصغيرة- لأن يكون لها شأن بهذا العمل. ثم حدث أن جاء أحد مسارح البوليڤار الكبيرة - يسمى «الچمنيز» يسمى الآن «چمنيز مارى بل » حسب التقليد الباريسى بأن تحمل المسارح أسماء مزدوجة- لنجدتنا، كانت (مارى بل) قادمة مباشرة من القرن التاسع عشر، لعبت كل الأدوار الرئيسية فى «الكوميدى فرانسيز»، وكانت تضع بسطًا صغيرة من جلد الفهد على الأرائك فى غرفة ملابسها، وكانت لها شقة فى «الشامب- ايليزيه» مكسوة بالقطيفة الأرجوانية، كانت تلبس قبعات ضخمة وتضع مكياجاً ثقيلاً، ولديها الخيلاء والأسلوب اللائقان بدورها. كانت بطرائقها الزائدة امرأة حرة، وقد اعتادت أن تقول لى: فى مثل سنى، فإن هدفى فى الحياة هو «الكمال» (بالفرنسية)، وكنت أعجب بما تتضمنه هذه العبارة الفرنسية شائعة الاستعمال، فكل ما نحتاجه هو اللمسات النهائية كى نصل بأنفسنا إلى الكمال.. ولما كانت تكن احترامًا عظيما لچينيه، فقد كانت مبتهجة بأن تخوض معركة لصالحه. فهى لا تخشى شيئًا على نفسها وتزدرى الشرطة. وكانت تريد أن تلعب هذا الدور المكتوب بعناية أدبية فائقة، دور «سيدة الماخور»، وفيما بعد أثبتت لى أنها من الممثلات القلائل اللائى عرفتهن، وكان لديها هذا الحس العملى الذى كان يدفعها لتحريضى على

أن أقتطع سطوراً من دورها، وكانت تؤكد: كلما قُلت أقل.. كلما بدوت أفضل ، وقد اقتطعت من دورها حتى العظام، وألبستها ثوباً مبهرجاً مصنوعاً من علم قديم، علم بريطانى أصيل، وكانت مؤثرة جداً فى الحقيقة. وما أن بدأ الإعلان عن المسرحية إلا وكانت المعركة الكبرى قد تم كسبها، وهكذا بمنطق چينيه واعتقاده، انتهت إمكانيات الصداقة معه. ركب الطائرة إلى أثينا، ولم أره أو أسمع منه بعد ذلك.

حدث مرة، وكانت البروڤات فى مراحلها الأخيرة، أن نجحت (مارى بل) فى الإتيان به فى مكالمة تليفونية على خط خافت الصوت للمسافات الطويلة، وكنت أستمع من الجهاز الآخر الموضوع للتسمع خفية والذى هو جزء من التراث الفرنسى فى استخدام التليفون، سألته إن كان يستطيع أن يأتى للبروڤات أو على الأقل ليلة الافتتاح لكنه رفض بحرارة: هذا شىء لا يهمه، سألته هل تريد التحدث إلى بيتر؟ أجاب: لا يمكن بأى حال، أنتِ تعرفين أنه شخص لا أطيقه»، وربما كان هذا صحيحًا من البداية، فرغم أنناكنا على اتفاق تام فيما يتعلق بالجوانب الفنية إلا أننى كنت بعيدًا كل البعد عن هذا المناخ الملتهب من التمرد والعنف السياسى، والذى دفعته شروط حياة چنييه كلها لحده الأقصى.

فى إنجلترا، لم يسمح لى أبدًا بأكثر من أربعة أسابيع للبروڤات، وغالبًا مع طاقم جديد يجتمع لهذا الهدف، وكنت أتقبل هذا الأمر كحقيقة من حقائق الحياة، لكن چينيه- على أى حال- كان قد أقسم على أن مسرحيته لا يقوم بأدائها إلا فريق متجانس، يعمل معاً لسنوات عديدة، كى يسيطروا على أساليب ليست معتادة فى دائرة الممثلين المحترفين، ورغم ما يبدو فى هذه الدعوى من إدعاء، إلا أننى كنت مقتنعًا بأنه على صواب، وللمرة الأولى بدأت أستشعر ضرورة تكوين فريق. وحيث إن هذا النوع من الفرق لم يكن موجودًا، وحيث أن أحدًا ليس مستعدًا لأن يتحمل النفقات التى يقتضيها الإعداد الطويل لمثل هذا الفريق، فقد اخترت تكوين طاقم غير تقليدى، حتى أستطيع - على الأقل- أن أهز الروتين المتمثل فى

التمثيل التقليدى، بالاحتكاك الذى لابد سيحدث حين تمزج معًا ممثلين من البوليڤار، وممثلين من المسارح الطليعية، وراقصة الباليه العظيمة چين بابلييه، وعدداً كبيرًا من الهواة بمن فيهم فتاة ذات جمال استثنائى، كل خبراتها أنها كانت عشيقة رجل ثرى يملك مصنعًا للبسكويت، وتلك السيدة المكبوتة والجذابة زوجة واحد من مصورى الموضة، تعرفتُ بأحد مساعديه ليلة فى حانة.

كان فريقًا عشوائيًا، وحيث أن الضرورة كانت تحتم منهجًا خاصًا لتحويله إلى فريق فعلى فى مدة قصيرة، فقد شرعت فى تجاربى الأولى مع تلك الأداة الجديدة، وغير المعروفة جيدًا، التى نسميها الارتجال، وقد فتحت أمامنا اتجاهات رائعة ظللتُ استكشفها فى السنوات التالية. وفى وسع الارتجال أن يتخذ عددًا لا حصر له من الأشكال لها تضمينات مختلفة كل الاختلاف، وقد سمعت أن المسرح الأمريكى، خاصة «ستديو الممثل» كان آنذاك، فى الخمسينيات، كان بالفعل يستخدم الارتجاليات التى تقوم على مواقف من الحياة اليومية مثل : «أنت الآن فى غرفة الانتظار عند طبيب الأسنان..» أو «اثنان فيكم الآن على دكة حديقة..»، من أجل تشجيع إحساس الممثل بحياة الشخصيات واستمرارها فى أجنحة الخشبة. كانوا يتبعون تقليد ستافسلانسكى القائل: بأنه كلما زاد الممثلون فى ارتجال مشاهد غير موجودة فى النص، كلما زاد اعتقادهم بصدق الحقيقة الإنسانية فى الشخصيات والمواقف التى يلعبونها. وكان لدى حدس قوى بأن هذا لا يمكن تطبيقه فى مسرحية ليست طبيعية ، ومن ثم لم نكن نبحث عن الواقعية فى ألعابنا ولكن مجرد أن نرتجل بحرية وإثارة حول موضوع الحياة فى المبغى، دون أن نبالى، مثقال ذرة، بالصحة من الوجهة السيكولوجية، ومن المؤكد أن اللحظات الممتعة التى قضيناها لم تساعد أيًا من الممثلين على أن يمثل بصورة أفضل، ولا هى أضفت على نص أدبى رفيع صفة الواقعية. رغم ذلك فإن العمل فى الارتجال أثبت أنه شىء ثمين ولا يمكن تعويضه لسبب آخر مختلف: كان

قوة تحرير من خلال الابتهاج الخالص لأننا نلعب من أجل اللعب، وحيث كنا نضحك ونتسلى أحدنا بالآخر، فقد ظهر قدر أكبر من التماسك بين هذه العصبة الغريبة من الممثلين ، خالقًا نوعًا من الفريق.

فى النص الأصلى «للشرفة» كان كل شىء يحدث فى داخل ذلك الجو الخاص للمبغى، وكان هذا من آخر العروض التى قمت بتصميم مناظرها بنفسى، ووجدت متعة خاصة فى بناء متاهة من الصور المؤطرة مكسوة بالقطيفة ذات الألوان الأولية العميقة، كانت تستدير ببطء والممثلون يعبرون خلالها، مقدمين الانطباع بلعبة المرايا المتغيرة باستمرار، ورغب چنييه فى أن يضيف انعكاسًا آخر على هذه المرايا، فأضاف مشهدًا جديدًا ينتقل فيه الحدث إلى مقهى حيث يعد الثوريون لانقلابهم فى غرفة زجاجية، ببلاغتهم المعهودة. وظهرت شخصيات جديدة كثيرة فى هذا المشهد، مما يتطلب مزيدًا من الممثلين، وظهرت مشكلة كسر وحدة هذه المرايا القطيفية الفارغة، ظلت تزعجنى حتى ابتكرت لها سلسلة جديدة من الصور المؤطرة المكسوة بأوراق الصحف الصفراء. وحين وضع التصميم فى مكانه، أحسست بالفرح كمصمم، لكننى– كمخرج– لم أجد أية وسيلة لبعث الحياة فى المشهد. كان چنييه قال: «كل شىء يجب أن يكون جميلاً، مثل جنازة!»، غير أن الكلمات التى كتبها للثوريين كانت أكثر نثرية مما أنتوى. وقبل ليلة العرض الأولى بعدة أيام قدمنا تجربة أمام بعض المثقفين المدعوين، وأجمع أصدقاء چنييه على أن مشهد الثورة كان غلطة كبيرة، وأنه يهدد باقى المسرحية.

ورغم أنه فى فرنسا لا يجرؤ المنتجون والمخرجون على العبث فى نصوص المؤلفين، ولأن چنييه لا يمكن تتبع آثاره فى أى مكان، فقد كنت بحاجة لقليل من التحريض كى أتخذ قرارًا قاسيًا من قرارات «برودواى» فأعلنت لطاقم الممثلين فى الليلة السابقة على الافتتاح: «هذا المشهد قد حذف!»، وكما يحدث فى برودواى قبل أن تقوم الفرقة بجولة، نادرًا ما تكون القرارات القاسية قرارات جيدة. ثمة مزيج من الإثارة الجنونية

والهستيريا البسيطة يأتى نتيجة التعب، ويجب أن يكون المخرج واعيًا بالنزعات المدمرة على نحو خطر لدى المفاجأة بقرارات اللحظة الأخيرة، ولو أننى كنت تمهلت لحظة لتحققت من التكلفة الإنسانية التى يقتضيها القرار، لكن هذا لم يحدث سوى فى الليلة التالية حين رأيت باقات الزهور تصل إلى الممثلة التى لن تظهر على الخشبة، وتنبهت إلى حقيقة تكسر القلب، فلو أن المسرحية كانت ستلقى نجاحًا فاترًا، فإن حذف مشهد منها لا يمكن أن يؤثر فى الانطباع العام الذى تخلفه، غير أن ما أزعجنى أكثر كان لوعة الممثلين الذين استبعدوا وهم يتسكعون فى أجنحة الخشبة، وتدمير الفريق الذى كنا أقمناه بعناية وفرح. وأيقنت -مرة وللأبد- بأنه ليس صحيحًا أن كل شىء يمكن التضحية به باسم النجاح، على العكس فنشدان الكمال غالبًا ما يكون غطرسة وحماقة، فلا شىء فى عرض مسرحى فى أهمية الناس الذين يتكون منهم، وأيقنت فجأة أننى تقبلت نصف حقيقة واهية هى: «العرض لابد أن يستمر» ، ولكن لماذا لابد أن يستمر؟ معظم المخرجين يضطرون -فى وقت أو آخر- إلى استبعاد ممثلين، أو بصياغة أكثر رقة يطلبون منهم أن ينسحبوا، وعادة ما أنزعج عندما أسمع رطانة المنتجين الأمريكيين: «لقد طردته» أو « طردتها»، إن هذا نمط من العلاقة غير مطلوب أبدًا فى المسرح. ليس ثمة حلول سهلة، والأخطاء فى اختيار طاقم الممثلين يمكن أن تحدث، ولابد من أحد يتحمل المسئولية،ولكن فى كل حالة لابد أن يوجد توازن بين تعاسة الممثل من ناحية، ومن الناحية الأخرى السماح لفرد غير قادر على أن يدمر العمل العام كله. وفى بعض الأحيان يجد المرء أن الممثل أو الممثلة كان يتوق- فى سره- لأن يتخلص من هذا العناء، وأنه يجد الخلاص حين يطلب منه أن يتركه، وليست هناك قاعدة. ثمة زواج يمكن إنقاذه وآخر يجب أن يتحطم، أحيانا يمكن لأم الصدع، وأحيانا أخرى يكون الطلاق هو الخلاص الوحيد لأحد الشريكين أو كليهما، وأياً ما كان الحل، فإن صيغة «المسرحية تأتى أولاً» هى أكثر خواءً من أن تطبق على نحو مرتجل.

فى ذلك الوقت، كانت الليلة الأولى لعرض ما تمثل نوعًا من النهاية، سرعان ما تنسى كل صور القلق فى الماضى، ويبدأ فى التشكل مشروع آخر مع ناس آخرين. حين كانت بروڤات « الشرفة» تتقدم، كنت أجهز لبدء تصوير رواية مارجريت دورا «موديراتو كانتابيل» محققًا رغبتى الملتهبة فى تصوير فيلم فى فرنسا. كانت «موديراتو» بالفعل، عملاً فى الحب. كانت ميشلين روزان التى لا تكف عن الابتكار قد أخرجته للوجود، جامعة بينى وبين مارجريت دورا وچين مورو فى مشروع ينبع، مباشرة، عن القلب، وقد وجدت فى تصويره حرية بعيدة كل البعد عن تلك الشروط الجامدة للاستديوهات البريطانية فى ذلك الحين. هنا لا أحد يقول «هذا مستحيل» أو يتبعنى فى جولاتى وهو يحمل قطع الطباشير، بل كانت الجماعة الصغيرة مستعدة دائما للارتجال، والاستجابة بحماسة لتغيير الخطة، واستباق احتياجات اللقطة، وتحديد مسار الكاميرا ووضعها فى المكان الصحيح الذى سبق أن اخترته بنفسى من قبل. حين كنا بحاجة إلى منصة صغيرة لم تكن ثمة حاجة لميزان عمودى أوميزان لتسوية البناء، استعدنا قطعة خشبية من الشارع الجانبى وبضعة أحجار وعدة مسامير. لم نكن نضيع الوقت، ولم تكن الجماعة مستعدة للبقاء أطول مما تستغرقه اللقطة، بدل عمر كامل كما تفترض النظرية، إذا أحس نجار أحد ستديوهات لندن بأن سمعته المهنية على المحك.

يتحدث الممثلون أحيانا كيف أنهم يصبحون كالعجينة فى يد المخرج، وليست هذه بالصورة الجذابة. لم تكن چين مورو كالعجينة، بل كانت لا تشبه أية ممثلة أخرى، مرنة وسلسلة تمامًا، كانت تستطيع أن تكون أى شىء يطلب منها أن تكونه، ولا يهم كثيرًا أن يكون الاقتراح جيدًا أو رديئًا، ما دام قد أصبح اقتراحها هى، كما لو كان جزءًا طبيعيًا من ذاتها، وإذا كان غير متوقع، فإن المعنى النفسى يجب أن يتم التقاطه بسرعة دون شروح. على هذا النحو أصبحت الأفعال غير المتوقعة والتى يمكن لأغلب الممثلين أن يعتبروها «خارج الشخصية»، وكما هى فى الحياة، تعبيرًا عن

وجه غير متوقع للشخصية ذاتها.

وأثناء التصوير لم تكن تبالى بأن ترى الصور المتعجلة لمشاهدها، وحين عرضت عليها أخيرًا نسخة قيد التجهيز، لم تبد مهتمة بأن ترى كيف مثلت مشهداً ما، ما كان يفتنها هو كيف تصرفت الشخصية، فى المشهد الذى كانت تلتقى فيه برفيقها الممثل (چان بول بولموندو) للمرة الأولى فى مقهى، ضحكت مستثارة لأنها لاحظت أن عينيها قد سقطتا- لثانية واحدة- على إصبع خاتم الزواج فى يده، صاحت: «طبعًا هذا ما كان يجب عليها أن تفعله..»، ثم أضافت: «لكن هذا حدث دون أن أعرف..»، فى عبارة واحدة قطعت كل تلك الفخاخ التى ينصبها إضفاء الطابع الثقافى المفرط، والتحليل، إلى مجال يتم فيه التقاط السلوك الإنسانى الصادق، فقط، بطريقة أكثر عمقًا وغموضًا.

مارجريت دورا أيضًا كانت فائقة الحساسية لكل لحظة تمر. كانت محاطة دائماً بدائرة صغيرة وقوية من الأصدقاء، تعيش حياتهم معهم ولهم تفصيلاً بعد تفصيل. على الغداء، فى شقتها فى شارع «سان بنوا» كان ثمة دائما عدد من عشاقها السابقين، ليس فقط لأنها لا ترغب أبدًا، فى استبعاد أحد، بل أيضاً لأنهم، بدورهم، لا يحتملون، أبدًا، أن يحرموا من ذلك المناخ العاطفى القوى الذى كانت تخلقه فى علاقاتها الحميمة. كانت مثل تشيكوف قد غاصت بكاملها فى أدق تفاصيل الوجود العادى أو التافه، ومن ثم أصبحت مشحونة بالدلالة، ولم يكن فنها سوى صورة درامية للطريقة التى تعيش بها يومها: باب يفتح، ستارة تسدل، تليفون يدق، كوب من القهوة يندلق، توقف فى منتصف الجملة، كانت «نعم» و«لا» عندها حالات استثنائية، وإذا كان استخدام «النعم» و«اللا» عند معظمنا مسألة عرضية، فقد كان هذا عند مارجريت مسألة مطلقة، وهذا ما جعل كتاباتها بهذه البساطة وهذه القوة.

حين كنا نعمل معًا على النص، كانت غالبًا ما تطيل الصمت على نحو درامى ثم ترفع إصبعها؛ لأنها أحست تضمينًا ما يدعو إلى التشتت فى

تفصيل تافه. فى مرة، بعد صمت طويل، سألت: «هل نجرؤ..؟».

-«نجرؤ على أى شىء؟»

-«ربما كان هذا كثيراً..»، شجعتها على أن تتكلم وتعرض أفكارها.

-«فى النص» حين تلتقى چين وبلموندو للمرة الأولى يسألها ما إذا كانت تريد زجاجة من النبيذ فتجيبه بمجرد «نعم..» أومأتُ برأسى، متسائلاً عما يمكن أن تضيفه چين.

-«ماذا لو..» وصمتت مارجريت: « ماذا لو.. لكننا فى هذه الحالة سوف نكشف بالفعل كم هى عاهرة.. ماذا لو بعد « نعم» أضافت: «يا سيدى»»، وأوضحت نبرة مارجريت الناعمة والمرتفعة قليلاً كيف يمكن أن تكون هذه ا لكلمة البسيطة غامزة وكاشفة.

بعد «الشرفة» و«موديراتو كانتابل»، جعلنى التنقل الدائم بين لندن وباريس أكثر قلقًا رغم أننى كنت أستمتع بكل لحظة حتى النهاية، لكننى لم أكن راضيًا تمامًا، لذا قمت بمحاولة جديدة للابتعاد عن عمل العروض. هذه المرة سافرنا، أنا وناتاشا، عبر المكسيك وكوبا، نتمثل انطباعات جديدة، مقتنعين بأننا قد تركنا حياتنا القديمة وراءنا، وهذا أفضل. ثم على مائدة مجدولة فى فندق صغير يملكه أنتروبولوجى ألمانى، وجدت نسخة رثة من «الاكسبريس» وهى مجلة أسبوعية فرنسية اعتدت قراءتها كل أسبوع فى باريس. وأنا أتصفحها، صفحة بعد صفحة، وجدتها أشبه بالمغناطيس، تجتذب كلمات وأسماء وارتباطات من الماضى، وما أن اختطفتنى إلا وتلاشى هدوئى النظرى، واستطعت أن أستشعر عودة نكهات أخرى ورغبات أخرى، إنها الحاجة إلى الحركة من جديد. يقولون إن الإنسان يستطيع أن يقضى نصف حياته فى الدير، متحرراً من كل ارتباطاته، حتى اليوم الذى يعود فيه إلى العالم فتعود أشد قوة مما كانت. والأمر فيما يتعلق بالممثلين، هو الحاجة إلى الهروب فى حيوات الآخرين، فى أن يصبح واحدهم «شخصاً آخر». فى حالتى الخاصة لم يكن الأمر هكذا، كانت الحاجة الدائمة إلى «شىء آخر»، والذى سرعان ما ثبت، برغم

«الاكسبريس»، أنه ليس فى باريس وليس فى لندن. مرة أخرى كان السفر، لا المسرح، هو المر الأكثر إقناعًا نحو عالم آخر.

أمضينا عدة شهور نحدق فى الخرائط، وكنت قد ألقيت سلسلة من المحاضرات أصبحت أخيرًا كتاب «المساحة الفارغة»، كى أوفر نفقات الرحلة، وقد أصبحنا الآن أربعة، رجلان وسيدتان، نسافر فى أفغانستان بحثًا عما هو مقدس، مؤملين أن نجد بقايا تقاليد قديمة منسية، كنا أنا وصديقى، أطلقنا اللحى، فقد قليل لنا إن هذا سيجعلنا نبدو أكثر جدية، أما زوجته وناتاشا فقد جربتا - بعناية - السراويل التركية والأطعمة الجاهزة، بل حتى نوع من معجون الأسنان المكتفى بذاته، فلا يحتاج فرشاة ولا ماء، وقضيت أنا ستة شهور فى البيت أتعلم الفارسية. كنا قد درسنا خرائط الطرق ولكن ما أن وصلنا حتى اكتشفنا أن الطرق بالفعل قليلة، وأحيانا لا توجد بالمرة، ومن ثم أصبح «الباشى»أساسيا، و«الباشى» تعنى «رئيس السائقين»، قدمه لنا جاراج فى كابول، كنا نستأجر منه سيارة «لاند روفر» باعتباره شخصًا يمكن أن يكون ذا فائدة. كان رجلاً طويلاً نحيلاً ذا هيئة حزينة، انحنى أمامنا وهو يمسك بقبعة من اللباد بين يديه، كان محدبًا مثل جمل، لكنه نوع غريب من الجمال، يعتذر عن وجوده ذاته.

قال الأمريكى صاحب الجاراج وهو يربت على ظهره: «كسرات قليلة.. كل ما يحتاجه كسرات قليلة من الخبز..»،

أومأ الرجل موافقًا ثم انحنى بتواضع. وطوال الأسابيع التالية تعلمنا أن هذا «الباشى» إنما هو ممثل من الطراز الأول؛ فإذا كانت الفكرة الغربية السائدة هى أنه حمَّال مخلص، فهو مستعد لأداء الدور، وإذا كانت السذاجة جزءًا لصيقًا بهذه الفكرة فهو مستعد لأدائه أيضا. كان يقف وذراعاه مدليتان إلى جانبيه ونحن نطالع رزمة من خطابات التوصية من قادة الحملة: «الباشى أمين ويمكن الاعتماد عليه..» وما إلى ذلك.

قال رئيس العمال الهندى: «إنهم يعيشون على السمعة.. هؤلاء

الشباب..».

قال الميكانيكى: «لا تدعه يلمس الموتور..».

كان يسوق ليلاً فى الصحراء، العجلات تتقافز وتنزلق، وهو يرقص رقصة تويست عنيفة وابهامه على المقود، عنيد، مثل حجر الصوان، يرفض الكلام، يرفض الراحة، لا يتناول الطعام حتى لا يغالبه النوم، يقبل السجائر فقط ثم تلك السعادة التى اكتشفها فى حفنة من حبات الكافيين، وهو حينًا متجهم، يهمهم لنفسه، وحينًا متوثب بالفرح، يقفز من السيارة مبتهجًا، يصلِّح ويرمم، يتراوح بين شعور المنتصر وشعور المضروب على رأسه، يستطيع أن يبقى وراء المقود على الطريق اثنتين وعشرين ساعة. كل ما يحدث فى عالمه إما أنه «خوب» أو «خراب»، أى حسن أو ردىء، تصدر عن شفتيه دائمًا إحدى الكلمتين لتصف رجلاً أو طريقًا أو ضجة فى الموتور بأنها «خراب»، أما إذا تغير الموقف فلا تبقى ذرة يأس واحدة، إذا بدا أن شيئًا ما «خوب» فقد أصبح العالم كله «خوب» مرة أخرى.

وطرق أفغانستان سيئة السمعة عن حق، وحين تكون ثمة مسارات فلابد من الاختيار المحير بين الأخاديد، وكلها عميقة يغطيها غبار رمادى، تفترق وتلتقى فوق سهول طويلة لا نهاية لها، مليئة بالأشجار القصيرة، وأحيانًا ينتهى المسار متلاشيًا فى وديان الأنهار الجافة، ويبقى عليك أن تلتقط طريقك وسط الحصى والصخور. والبلاد قديمة كثيرة العظام، وكلمة «خاك» فى الفارسية تعنى التراب، و«خاكى» هو لون تلك الحدبات والفقرات منذ ما قبل التاريخ، كما لو أن تلك الجبال كانت أشكالاً متحجرة لديناصورات وزواحف منقرضة.

وأحيانًا تبدو جوانب الجبال متفتحة بالخُزامى، وتتوهج ألوان رقيقة على المنحدرات من الوردى والرمادى، وتبدو بعدها الوديان فى الأخضر الزمردى، لكن الغبار هو الموضوع المتردد، يلتف فى سحابات حول العربة العابرة، ويدوِّم تحت الراكب العابر، ويعبر الوادى الشاسع فى دوامات مخروطية الشكل، ويمكنه أن يرفرف منخفضًا فى الأفق حتى يبدو وكأنه

الضباب فى فجر شتائى.

والسمة الأفغانية التى لم تُفقد أبدًا هى الجاذبية. حين كنا نجهز للرحلة، قرأت عبارة جاءت فى يوميات أول إنجليزى زار كابول، كتب: «لقد وجدت البقايا العضوية لعالم قديم». وهذا، فى الحقيقة، ما جعل رحلتنا تستحق العناء. هى بلادٌ ليست ذات خرائب تعجب بها، لكنها كانت على ارتباط عضوى بآثار كلٍ حى. ثم انقطع المسار المرة بعد المرة، وتم انتزاع العالم القديم وطرح جانبًا بعنف نتيجة صراعات رهيبة، والبقايا - التى لم تعد عضوية - هى الآن متناثرة عبر جحيم من الألم والظلام.

كابول تلك الأيام كان فيها سحر. إنه ليس السحر الذى يشبه الأحلام، بما فيه من سُتر بيض وعطور، الذى نسقطه على «ألف ليلة وليلة»، لكنه سحر بُنّى خشن. بنِّى بلون جدران الطين والطرق الموحلة، سحر ينتمى بقوة لهذا العالم، خشن وقاس، حوَّلته خاصية جلبها هؤلاء الناس أنفسهم. إن سحر أفغانستان الذى جعلنى أعود إليها بعد سنوات لتصوير فيلم «لقاءات مع رجال مرموقين» يكمن فى الناس، فى تلك الخاصية غير المرئية الكامنة فى علاقاتهم، فى إحساس مفتوح معترف به بالحضور الدينى، وهو أمر تحدثنا عنه كثيرًا وبحثنا عنه طويلاً فى بلادنا حتى حسبنا أن العالم قد فقد هذه الخاصية، هنا رأيناها موجودة بالفعل، ورأينا كيف يمكنها أن تتخلل كل شىء فى الحياة اليومية.

وأنا أمشى فى سوق كابول المسقوف، وثمة جو من الغموض تقطعه أشعة شمس ساطعة تنفذ من كوى دائرية فى السقف، مررت بإسكافىٍ عجوز يجلس متربعًا فى كوخه يصب الشاى، كان وجهه من النبل والوقار حتى إننى لم أستطع أن أقاوم إدامة النظر إليه، وألتقط نظرتى حين كانت يده تتحرك بالكوب نحو شفتيه، فى حركة مكتملة غير منقسمة غيَّرت حركته اتجاهها، وأصبح الكوب تقدمة لى، ردًا طبيعيًا على تحديقى المتصل فى وجهه.

مرة أخرى رأيت قزمًا صاحب وجه فخور ولحية سوداء طويلة فاخرة،

يجلس متصالب الساقين، مستقيمًا، دون حراك، أمام المسجد الكبير فى كابول، يومًا بعد يوم، أثناء مرورى كنت أتوقف لألقى عليه نظرة من طرف عينى مع شعورٍ خاص بالاحترام، وبعد أن انتهت الرحلة بزمن طويل، بقيت صورته معى تجسيدًا للقوة، فهنا رجل يتقبل تمامًا ما هو عليه، والمكان الذى يوجد فيه، ومن هو: قزم أُلقى به وسط اللانهائى، مثلنا جميعًا.

بطريقة لا يفهمها العقل الغربى، فإن كل وافد إلى بلد شرقى يتم تحديد حجمه ووزنه لدى وصوله، فإذا كان المرء يريد أن يتم التعامل معه بجدية وجب أن ينتظر، وإذا كان صبورًا - وقبل كل شىء لديه شعور بالاحترام، فسيحدث التزامن وتتفتح الأبواب من تلقاء ذاتها.

بعد فترة عرفنا أن فى كابول صوفيًا شابًا مرموقًا يدعى «الدرويش الأسود»، وقادتنا تحرياتنا عن «تود مالانج» من شخص لآخر حتى وجدنا أنفسنا ذات يوم نعبر جسرًا خشبيًا صغيرًا فوق نُهير فى ضواحى المدينة. وبطريقة أفغانية نموذجية ظهر لنا صبى من حيث لا نعرف ليقودنا إلى بيت، وفى الرواق تقدم منا رجل متقدم فى العمر، حيَّانا بوضع اليد على القلب: «إنه لم يعد بعد. يمكنكم انتظاره..»، وقعدنا على الأرض فى غرفة خارجية صغيرة، نحس بنشاط غير مرئى على الجانب الآخر من الجدران، قُدم لنا الشاى وبقينا صامتين، بعد الظهر جاء المساء، وغابت الشمس، دخل صبى صغير وأوقد مصباحًا وسقط الليل، ثم فجأة كان الدرويش موجودًا، وتدافع كبار السن إلى الأمام من الجوانب غير المرئية للبيت كى يلمسوا قدميه، بدا للنظرة الأولى شابًا غير حليق، وفى عينيه نظرة ضارية كمن عاد لتوه من قتال فى الشارع، حين رآنا قعد، وأولانا اهتمامه كله، وشرع فى طرح الأسئلة.

واستعدادًا لمقابلة الدرويش انشغل أربعتنا - الليلة السابقة - فى مناقشة الأسئلة التى سنوجهها له، واتفقنا على أن نتجنب الأسئلة المصاغة على الأسلوب الغربى، واقترحت - بسذاجة - أن أفتح المناقشة

بما بدا لى أنها لغة شرقية مجازية ملائمة. كنت أود أن أطرح عليه سؤالى الأبدى حول كيفية الاستجابة لتلك الحدوس الغامضة التى تتأتى للمرء بأن هناك «شيئًا ما» آخر وراء عالم الحياة اليومية، هكذا.. شاحنًا مخيلتى الشعرية، منحنيًا نحو الدرويش، قلت: «فى بيتى..»، وقد حاولت أن أعطى الكلمة رنينًا رمزيًا خاصًا.. «ثمة غرف كثيرة، تكتظ بكومة أشياء غير ضرورية..».

أومأ برأسه، وشعرت بأنه يتابع صياغتى المجازية. وتابعت: «أحيانًا.. يبدو لى أننى أسمع أصواتًا، لكننى لا أعرف من أين تصدر، ولا ما هى..».

كان واضحًا أنه مهتم، قاطعنى: «أى نوع من الأصوات؟ هل يمكن أن تكون صادرة من الأنابيب؟ هل استشرّت بناءً؟».

دهشت، وبدا لى أنه يسخر منى، لكنه حين واصل أيقنت أنه رجل عملى، اعتاد أن يقدم لمريديه نصائح عملية، وسرعان ما أنقذنى رفاقى بإعادة صياغة السؤال فى كلمات تخلو تمامًا من الشعر، وقد نسينا الكلمات التى أجاب بها منذ زمن بعيد، وبقى بدلها شىء أكثر مباشرة، أصبح جوابًا عن سؤالى الذى صُغته صياغة خرقاء.

وحين عرف أننا سنغادر كابول فى الصباح التالى متوجهين نحو «قندهار» قدم اقتراحًا «لكنه سيتضمن لفةً صغيرة..»، ثم ذكر لنا اسم قرية: «قبل أن تدخل القرية مباشرة سوف تجد إلى يمينك بناءً أبيض، هذا سجن، وعلى الجانب الآخر من الطريق سوف تجد رجلاً قاعدًا يراقب السجن، اذهب وتكلم معه. إنه تلميذى..»، ومضى يشرح أن الرجل كان تلميذه لسنوات طويلة، لكنه كان ضحية طبيعة عنيفة، بلغ من عنفها أنها كانت تدفع به إلى نوبات هياج، كان دائمًا يعتذر عنها، لكنه لا يستطيع السيطرة عليها. فى واحدة من هذه النوبات ارتكب جريمة مرعبة، ربما قتل أحدًا، لم أعد أتذكر، وحين روَّعة ما ارتكب، هرع إلى الدرويش يسكب بين يديه كل التفاصيل غير المترابطة لمحنته. وعرف تور مالانج أن الرجل

لو أرسل إلى السجن فسوف يؤدى هذا لتغذية النزعة العنيفة فى طبيعته، ومن ثم سوف تضيع الفرصة الأخيرة لإنقاذه من ظلامه الداخلى، وحيث إنه قضى مع الدرويش هذه السنوات الطويلة، فقد رأى الدرويش فى طبيعة الرجل جانبًا آخر خبيثًا، وكان على يقين من أن هذا الجانب لو تقوَّى فسوف يتحوَّل كل شىء.. «كان علىَّ أن أجد طريقة أقوِّى بها هذا الجانب، لا أن أدمره..» ولحسن الحظ كان ثمة تلميذ آخر هو قاضٍ متقدم فى العمر.

قال للقاضى: «ليس هناك مجال للتساؤل، القانون يقول إن هذا الرجل يجب أن يلقى العقاب، وهذا قول صحيح، لكننى أريد منك أن تعطيه لى، وأنا أعاقبه، وأؤكد لك أن عقوبتى سوف تكون أقسى من عقوبتك..».

ولما كان القاضى يثق بالدرويش ثقة تامة فقد وافق، وتحايل على القانون حتى أطلق سراح الرجل الذى كان فى محبسه، وأصدر الدرويش حكمه: على المجرم الشاب أن يجد سجنًا، وأن يضع نفسه أمامه، وأن يظل هناك طواعية طول مدة الحد الأقصى للعقوبة، مواجهًا حائط السجن بإرادته الحرة، فلا يغيب عنه أبدًا مرأى جريمته.

قمنا متلهفين بتلك اللفة، ووجدنا المكان دون صعوبة، على الجانب الأيمن من الطريق كانت جدران السجن، وإلى اليسار عدد قليل من الأحجار الكبيرة المدفونة لنصفها فى التراب الأبيض الناعم، وعصوان ارتفعت عليهما قطعة من ثوب خلِق تصنع مظلة صغيرة للحماية من شمس منتصف النهار، وثمة رجل فى أسمال يجلس مقابل النار، يقلِّب محتويات إناء معدنى كبير. تركت «اللاندروڤر» وتقدمت منه وأنا ألفظ اسم تور مالانج، وحين رفع عينيه، كانت النظرة التى انبعثت وسط خليط الشعر القذر المضفور من رأسه ولحيته بالغة القوة. كانت كمن يفتت جمرات نار خامدة فتكشف عن جذوة حمراء متوهجة. من الواضح أن هذا الرجل الهادئ القوى القاعد هناك أمام السجن كان يمر بمحنة المحاكمة بالتعذيب المؤدية للتحول الداخلى، حتى يمكن أن يكون قادرًا على السيطرة على

شيطانه الخاص، ومن الواضح أن هذا لو حدث فسيكون عن طريق العملية التى تجرى الآن. بلطف وهو يمسك بالمغرفة دعانى لمشاركته وجبته، لكننى حين نظرت فى الوعاء داهمنى الغثيان وضاعت شجاعتى، ولخجلى الشديد وضعت يدى على قلبى وهززت رأسى بأسف واعتذار.

ما ذلك الصراع الغريب والسرى الذى يمكن للمرء أن يوظفه ضد ضعفه الخاص، محولاً الضعف إلى قوة؟

إن القبول يبدو دائمًا خجولاً وهامدًا، والخضوع يستدعى صورة الرأس المحنية للعبد المقهور، لكن رأس هذا السجين لم تكن محنية، وقبوله كان فعل قوة، لأنه كان طواعية، فى أية لحظة يستطيع أن يقوم ويهرب، عائدًا إلى الضعف. إن البقاء فى مواجهة نفسه، وأمام السجن الذى يعيد إليه، بشكل مستمر، الوعى بالسجن المرعب داخل نفسه، لابد أنه يقتضيه ثمنًا رهيبًا مكافئًا. كانت هذه عقوبة لا يستطيع أن يبتكرها وحده، لابد أن يأتى الأمر من شخص أقوى منه، شخص يحظى باحترامه، شخص يثق به. كان بحاجة لأن يفهم معنى موقفه، عندها فقط يصبح بوسع القبول الحقيقى والدينامى أن يعينه على إيجاد القوى الضرورية كى يبقى داخل نفسه، وجهًا لوجه. إن النظرة فى عينىْ السجين، والطريقة التى يجلس بها فى مواجهة هدفه، خلقتا عندى صورة لم تبارحنى أبدًا.

بعدها بسنوات طويلة، فى «كيوتو» وضعت أمام أستاذ من أساتذة «الزن» السؤال نفسه الذى طرحته على تور مالانج، رغم أننى تعمدت أن أصوغه على نحو أفضل: «رغبتى فى النضال ضد نفسى ضعيفة. كيف يمكن أن أُقَوِّى الإرادة؟».

أجابنى : «لا تستطيع أن تفعل شيئًا، لا أحد يستطيع أن يفعل شيئًا، إذا حاولت أن ترغم نفسك فلن تصل لشىء، لكن الإرادة تستطيع أن تقوى نفسها بنفسها إذا وضعت المرة بعد المرة أمام عقبات حقيقية..».

ثمة صوفى إفريقى مرموق هو «أمادى هامباتى با» سئل ذات أمسية بين جمع من الأصدقاء فى باريس عما يعنى القدر بالنسبة له، وهل

صحيح أن النظرة الشرقية للقدر الذى ليس له مكان تؤدى إلى الجبرية، بما يعنى قبول كل شىء بذات الدرجة من السلبية. أجاب بيقين: «طبعا لا. حين تكون فى مواجهة أزمة، موقف مؤلم، مأساة محتملة، فيجب أن تناضل كى تمنعه بكل شىء فى مقدورك. فى الإنسان طبيعة المحارب، ويجب أن يناضل ضد القدر وألا يستسلم أبدًا. هذه حريته. فقط حين يحدث ما لا يمكن تجنبه يتغير كل شىء، فالماضى لا يمكن استعادته، لا بالصلوات ولا باللعنات ولا بإبداء الأسف. فى هذه اللحظة يجب على الإنسان أن يتقبل القدر على الإطلاق، دون أن ينظر وراءه. ليست هناك طريقة أخرى يمكن بها أن يكون حرًا..»، واليوم بطبيعة الحال كان يمكنه أن يضيف برقة: «والرجل هنا يعنى المرأة أيضا..».

وقادتنا رحلتنا أعمق وأعمق فى أفغانستان، المصانة ضد الغرباء بفعل الجبال والفقر، حتى الهيبيز لم تتجول قوافلهم فى أرضها بعد. كنا نبحث عن أديرة الرهبان، أو أية تنظيمات أو جماعات قامت تلبية للحاجة إلى الرهينة. هذه الأماكن، كما اكتشفنا، كانت تسمى «الخانكار» – حرفيًا تعنى «بيوت العمل» – ومعنى العمل هنا الأنشطة التعبدية التى يقوم بها أعضاء جماعة صوفية، فى أماكن تتوفر لها حراسة دقيقة، ولهذا السبب فلا شىء من الخارج يشير لأن هذه الأبنية تختلف فى شىء عن سواها، لكننا كلما أوغلنا تدريجًا، وبصبر داخل الطريقة الأفغانية فى الحياة، أصبح من السهل علينا أن نحدس بوجود «الخانكار»، وعادة ما يكون ثمة سوق ملاصق لجدرانها، ورغم أن كلا من الخانكار والسوق كان متميزًا عن الآخر، إلا أننا ونحن نمشى فى الأزقة الضيقة كنا نحس بأن ثمة طاقة من نوع خاص يمكن إدراكها فى الإيقاع والحركة وهى تنتقل من مكان لمكان. على هذا النحو: السوق الذى يغص بالحرفيين الذين يمارسون حرفهم العادية يصبح رابطة بين الأنشطة التى تمارس فى العالم الخارجى، وتلك العبادات المقدسة التى تخفيها الجدران. وبدا لى أن هذا تعبير حى عن أن الحرفة يمكنها أن تخدم الهدف العملى، وتبقى مثقلة

بخاصية القدرة على الإشعاع معًا.

هنا فى أفغانستان بدأت أتساءل عما إذا كان بوسع المسرح، مثل السوق، أن يبقى فى عالم الحياة اليومية، ويلامس، فى الوقت ذاته، حائط الرهبانية، هل يمكنه أن يكون عاديًا وملتصقًا بالأرض، ويحمل أيضًا خاصية تأتى من مصدر أكثر سموًا؟. إن المصدر هو الأمر المهم، وسرعان ما مررنا بتجربة حادة أكدت لنا ما يمكن أن يحدث لو كان المصدر غير نقى.

كنا نمضى من «خانكار» لآخر، نلقى الترحاب دائمًا بوقار وبساطة، وكان يدفعنا، أكثر وأكثر، تلك الخصائص الرقيقة التى نجدها فى كل تفصيل نلقاه. ثم حدث ذات يوم أن كنا فى غرفة انتظار حيث كان الأثاث مبهرجًا ولا يلقى العناية الكافية، الأرائك الفيكتورية الثقيلة عليها أغطيتها، والكراسى الوثيرة عليها مناديلها الصغيرة، وبدا هذا كله خارج المكان الملائم، وبدل أن يستقبلنا شاب صامت منتبه - لم يتغير أبدًا - كى يرحب بنا، حيَّتنا امرأة شابة شاحبة وممتلئة، وعادة حين يقدم الشاى فى «الخانكار»، فإن العناية المفرطة فى تقديمه تعكس - على نحو مباشر - مستويات الدقة التى بلغها العمل الروحى، لكن هذه المرة كان الذباب يحط على الصينية البعيدة عن النظافة، والتى بدت معبرة تمامًا عن الانطباع العام بالقذارة والتفسخ. ودخل رجل متقدم فى العمر من الباب بخطوات مترددة، من ثيابه عرفنا أنه الدرويش، فنهضنا على أقدامنا احترامًا، وأومأ لنا بالجلوس ثم جلس أمامنا، وقد بدا غير مرتاح بطريقة غريبة، وكنا قد أعددنا أسئلة كثيرة، أسئلة كانت قد تطورت وتعمقت خلال الرحلة وتجاربها، وأجابنا العجوز دون اقتناع. ولاحظت أن المرأة الشابة ظلت باقية، وضد كل التقاليد، وكانت تتابع حوارنا، وفجأة اندفع الرجل فى البكاء، صاح: «آه..» وراح يضرب على صدره، والدموع تتساقط على خديه ولحيته البيضاء، ونظر إلى المرأة لكنها لم تبال به. وبعد لحظة طويلة من الارتباك، نهضنا على أقدامنا، على حين استمر هو فى نحيب ثقيل،

وتدريجًا تحول النحيب إلى بكاء صامت، ونظرًا لأن أحدًا، لا الرجل ولا المرأة، بدرت عنه أدنى بادرة لاستبقائنا، فقد انحنينا تحية ثم خرجنا. ونحن نسوق مبتعدين كنا نحاول فهم ما حدث. هل كان وصول الأجانب وأسئلتهم هو الذى صدمه وجعله يلتفت إلى مكانه فى «خانكار» ساقط فى التحلل؟ أم هل كانت هذه النوبات من الاندفاع إلى رثاء الذات واتهام للذات جزءًا من روتينه اليومى؟ وحيث لم يكن لدينا سبيل للجواب فلا شك فى أن الذباب كان يعرف أن ثمة شيئًا ناقصًا.

تحكى القصيدة الصوفية «اجتماع الطير» عن رجل كان يذرف دمع الندم الصادق، لكن الدموع كانت تتحول لأحجار ما أن تلامس الأرض، كان يجمع هذه الأحجار دون أن يفهم أن جمالها المتجمد كان بسبب الشعور الذى كان حين ذرفت. وكل تاريخ الأديان والتقاليد يبدو لى أسيرًا فى هذه الحكاية. كذلك تاريخ الفن والكتابة والمسرح والحياة. ما لم تكن كيفية خاصة للحياة موجودة طول الوقت، فإن الأشكال والصور تفقد معناها. إنها تتعفن فلا تجتذب سوى الذباب.

ثمة حكاية حكيمة من حكايات الجنِّيات، موجودة فى ثقافات عديدة، تحكى عن رجل كان يبحث فى كل مكان عن كنزٍ لا يُقدر بثمن، زهرة زرقاء أو فطر سحرى، ليجد أنه كان طوال الوقت موجودًا على عتبة بيته. ورغم كل أحلام شبابى بانبعاث متوهج على الديكور الغريب للجبال العالية أو المعابد البعيدة، إلا أن مقود عربة عادى هو الذى منحنى ذات يوم أكثر التجارب مباشرة لما يعنيه «هنا والآن»، أمسكت بها وأنا أفتح باب السيارة الأولى التى امتلكتها فى حياتى، أثناء حركة يدى داهمنى اقتناع راسخ فرض نفسه: «هذه اللحظة تحوى كلية كل شىء، فلا شىء لتبحث عنه، ولا شىء لتجده..»، وحين تأرجح باب السيارة مفتوحًا كانت اللحظة قد ولَّت، لكننى تذوقت ماذا تعنى اللحظة.

هذا الإحساس الثمين كان يعود للظهور، سريعًا ولا يمكن الإمساك به، فى أوقات مختلفة: فى مقهى على ناصية «أڤنيو - كارنو» فى باريس. كنت - لدقائق استثنائية قليلة - جزءًا من الضفيرة الكلية للحياة، مع الأصوات والحركات والأحداث التى تعبر - فى وحدة رجراجة - من خلال جسد أصبح شفافًا فى لحظة. مرة ثانية كنت أحفر فى بستان، حين جاءنى إحساس مفاجئ بعلاقة بالأرض، وبالعضلات، وبالسماء، حالة وصفها واحد من الذين خبروا مثلها بأنها «سكون متدفق»، وعلى غير توقع جاءنى الإحساس نفسه وأنا على ظهر مركب عابر من «جوتلاند» إلى «النرويج». وفى أوقات أخرى، يمكن أن يستثار هذا الإحساس نتيجة ما تحمله الأماكن من قوة مغناطيسية جاذبة: خرائب وأطلال مثل «برسبوليس»، حيث حياة الحجر تصقل العقل وتهدئ الروح، فى إحدى الغابات الإفريقية ثمة بحيرة تعتبر مقدسة بوجه خاص، والانطباع هنا قوى جدًا، إنها بحيرة مثل بقية البحيرات، لكن لها حضورًا قويًا لدرجة أن الحشرات التى تنزلق على سطحها تبدو أجزاء لا تنفصل عن وجود البحيرة ذاته. الوقوف أمام لوحة عظيمة يمكن أن ينتج هذا الإحساس. أو أمام تمثال «بوذا» الهائل الذى تكاد أحجاره الصلدة أن تتنفس . وقد وجدته مرة فى يوم عيد الميلاد، حين توقفت أوربا كلها لحظات عن سعيها المحموم، وهبط الصمت على الأرض رقيقًا مثل الثلج.

غير أن هذه اللحظات المتناثرة من النعمة هى كسرات سقطت عن المائدة، سراب سرعان ما يتبدد، وقد أحسست، على نحو غامض، أن الثمل بها له مخاطره، وأن النكهة التى استمتعت بها لم تكن سوى مصيدة. قد تكون نعمة أن تكون لك حساسية فنية معينة، لكن الأمر مثل إدمان العقاقير تمامًا، الفن يأخذ قدر ما يعطى. إنه نضال كى نتذكر أن ما ينظر إليه الفنان - بصورة طبيعية - على أنه قوته، هو، فى الوقت ذاته، الحبل الذى يربطه إلى سجنه، وكل نجاح، وكل كلمة مديح، يجب أن تؤخذ مع حفنة كبيرة من الملح؛ لأن الخبرة الفنية إنما هى انعكاس،

تصريح «بشيء آخر»، ولا يجب أن تختلط أبدًا بهذا الشيء نفسه، والذى لا يمكن تحديده.

وفى البحث عن هذا الذى لا يمكن تحديده، فإن الشرط الأول هو الصمت، الصمت من حيث هو الضد المساوى للنشاط، الصمت الذى لا يعادى الفعل ولا يرفضه. يومًا ما فى «الصحراء» تسلقت كثيبًا هبطت منه إلى تجويف عميق من الرمال، جالسًا فى قاعه واجهت للمرة الأولى الصمت المطلق، سكون لا يمكن أن ينقسم. لأن ثمة نوعين من الصمت: الصمت الذى لا يعنى أكثر من غياب الضجيج، ويمكن أن يكون هامدًا، وعلى الطرف الآخر من المقياس «لا شيئية» حية إلى ما لا نهاية، كل خلية فى الجسم يمكن أن يتخللها ويبعث فيها الحياة نشاط هذا النوع الثانى من الصمت. يعرف الجسد عندها الاختلاف بين نوعين من الاسترخاء: الانزلاق الناعم للجسد المرهق تاركًا نفسه للاسترخاء، واسترخاء الجسد اليقظ حين تكون التوترات كلها قد انزاحت بفعل قوة الوجود. هذان النوعان من الصمت، يطوقهما صمت أعظم، إنما هما قطبان متباعدان.

بالقرب من «بوجوتا» ثمة كنيسة تحت الأرض اقتطعها العمال الهنود من الصخر فى منجم مهجور للذهب. وللدخول إليها يجب أن تترك جانب الجبل وتمشى فى نفق يزداد عتمة حتى يتلاشى ضوء النهار، وتُمضى حوالى العشرين دقيقة فى الظلام الدامس ينفتح أخيرًا عما يُمكن أن تسميه كاتدرائية، بلا فن ولا جمال فى تلك الأعمدة الضخمة الجهمة، هذه الكاتدرائية ليست سوى محاكاة ساخرة، سلاسل تعسة من الثقوب الداكنة، وضع شخص ما فيها مذبحًا وعدة شموع، ويكشف الضوء الكهربى الشاحب عن محفورات أخرى تزعم أنها أماكن الصلاة فى هذا العالم الذى اختفى منه ضوء النهار، ويبدو الأمر كما لو أن الأوكسيجين قد تم سحبه بعيدًا وإبداله بنيتروجين خالص، أو كما لو أنه بعد حرب نووية، استطاع الباقون على قيد الحياة أن يقيموا لونًا من الحياة تحت الأرض، بعيدة - إلى الأبد - عن الهواء والضوء واللون والإشعاع، بحيث

لا يبقى فى هذه الزنزانة سوى أحط المشاعر الإنسانية، كما لو أن الذهب – فى عملية خيمياء مقلوبة – قد انحط إلى قيمة الرصاص. وقفت فترة طويلة دون حراك، معوقًا بهذه المشاعر الكئيبة. ثم دون حساب، ودون أدنى تدخل من جانبى، فى حضيض التجربة، ومن مكان ما جاء إحساسى بأن الحياة تولد من جديد، وداخل النيتروجين سوف يتنفس الأوكسيجين من جديد، وفى عمق الظلام انطلق ضوء آسر. كنت بحاجة لأن آتى إلى هنا كى أدرك أن الكاتدرائية يمكن أن توجد، حتى فى مقبرة.

الآن أتفهم على نحو أفضل كيف أنه حين مات أبى وقفت صامتًا بجوار جسده، وفى لحظة غير عادية استطعت أن أحس بأن صورته غير الحية لها حقوقها، لقد أصبحت الآن الدعم القوى الذى منه يمكن أن تنبثق الحياة، كما لو فى قاع سلسلة، صعودًا ثم عودة إلى الهبوط. إن أكثر اللحظات حدة فى الإحساس بالحياة هى التى توجد فى حضرة الموت.

فى «بنياريس»، حين يهبط الغسق، هذا وقت المصالحة مع الموتى. يتحول الضوء الشاحب إلى الأصفر، ويفيض نهر «الجانج»، وخيوط الدخان تحمل بقايا الأجساد على المحارق الجنائزية إلى الهواء، وينبح كلب، ويلعب الأطفال هنا وهناك ويصيحون فى المدى، ثم يمتص الصمت كل شىء، وكل شىء فى مكانه كما يجب أن يكون باستثناء واحد: الخوف. فالخوف قد تلاشى مثل ظلٍ لم يوجد أبدًا.

فى الصباح الباكر لأحد الأيام توقف الزمن، ثم تحولت إلى ناتاشا كى أبلغها بأن چين هيب قد ماتت. ذهب القطب المغناطيسى القوى داخل كل نشاط. وتساءلنا: «ماذا كانت كلماتها الأخيرة؟»، وأيقنا – فى اللحظة نفسها – عبثية السؤال، كأنما كل عمل حياة المعلم ينحصر فقط فى أقواله الأخيرة. كان ثمة حزن، كان ثمة خواء، وتدافع غير مجدٍ لملء هذا الخواء، لكن ألم الحرمان يجب أن يلقى الإعزاز والاحترام، فقط بعد أن يأخذ

الحداد زمانه ومكانه، يمكن لخطوط جديدة فى الحياة أن تنبثق بتصميمها الخاص.

قال أحد الأصدقاء حين قابلت «مدام دى سالزمان» لأول مرة: «سوف ترى.. إنها مثل المروحة، تتفتح على مهل حتى يتكشف المزيد والمزيد..». بعد موت چين كنا، أنا وناتاشا، نذهب غالبًا إلى باريس، حيث كان عمل جوردييف تصونه وترعاه – بقوة متزايدة – مدام دى سالزمان التى كانت قريبة من جوردييف منذ التقت به فى القوقاز أثناء الحرب العالمية الأولى. وخلال نضالها الذى لم يتوقف، اكتسبت القدرة على أن تنقل للآخرين كيفية متفردة للتجربة، وعاهدت نفسى على أن أكون قريبا منها كلما سنحت الفرصة.

وأننى أود أن أكون قادرًا على رسم صورة بالكلمات لتلك الشخصية المتميزة، لكننى أعرف أن المحاولة ستكون قاصرة، فقد علمنى العمل مع الممثلين أن التشخيص يكون ناجحًا إذا استطعت أن تمسك بتلك المساحات الجامدة التى تُسجن الشخصية داخلها، أما من تتدفق حياته بحرية فليس لديه ذلك الجمود الذى يمكن أن تعلق عليه صور المحاكاة، بل حتى الوصف.

وقد حققت مدام دى سالزمان حريتها من خلال حياة مكرسة لخدمة ذلك المصدر غير المعروف الذى تصدر عنه طاقة أرقى، لا تفصح عن نفسها إلا حين يكون الكائن الإنسانى منفتحًا بصورة كاملة جسدًا وفكرًا ومشاعر، إذا تحقق هذا الشرط فإن الفردية لا تتلاشى، بل تتوهج فى كل جوانبها، وتلعب دورها الحقيقى، وهو أن تنحنى وتكيِّف نفسها مع كل الرغبات المتغيرة.

مدام دى سالزمان يمكنها أن تنهض بلطف كى ترحب بزائر، ويمكنها أن تجلس ساكنة ومحتوية لذاتها، ويمكنها أن تستجيب بضحك أو بجدية، ويمكنها أن تجد بدقة الكلمات واللهجة التى تناسب عمر وفهم من يصغى لها، لم يكن حديثها لنفسها، ولم تسمح لنفسها أبدًا أن تسوقها ذكرياتها

أو أفكارها بعيدًا عن الوعى بما هو مطلوب، عن طريق الإصغاء للشخص الآخر، يمكنها أن تتحدث إليه مباشرة كى تستثير عنده معنى من المعانى، أو تشجع فعلاً على أن ينبثق، كانت حاضرة دائمًا، وقريبة جدًا قدر ما تقتضى الحاجة، رغم أن هذا الاقتراب لا يمكِّن أحدًا من الإمساك بها، لم يكن أحد قادرًا على الإمساك بها، ولك تكن هى تمسك بأحد.

وهناك أسباب عديدة كى تصف إنسانًا بأنه «مرموق» أو «يسترعى الانتباه». وعند جوردييف، فإن الخاصِّية الأساسية كى تقول عن رجل أنه «مرموق» أو عن امرأة بأنها «مرموقة»، هى القدرة على أن يراقب – على قدم المساواة – «الحمل والذئب» فيما يعنيه. وأن يقدِّر وداعة الأول وضراوة الثانى، وأن يضع كلاً فى مكانه، وهذا لا يتأتى إلا لو كان ثمة نوع من الحضور الذى يصالح ويوحِّد ويمسك بالاثنين معًا فى حالة توازن. وعادة ما كانت مدام دى سالزمان تصف كيف أنها فى لقائها الأول بجورديف أيقنت أنه يملك هذه القدرة، من وقتها بقيت إلى جواره، وعملت معه خلال حشد من أشكال التعليم وشروط الحياة، تراقب كلاً من الذئب والحمل.

ولدى موت جورديف وجدت مدام دى سالزمان نفسها وحيدة تمامًا، ووريثة هذا الحصاد الهائل والمتفجر الذى خلَّفه جورديف وراءه. فى كل أنحاء العالم كان ثمة جماعات من الطلاب تُركت دون هاد، فى حالة من الاختلاط يمكن أن تؤدى إلى تمزيق أو تحريف أو الحط من المادة التى تلقوها، كما كانت ثمة كتابات لم تنشر، وكمية مذهلة من المؤلفات الموسيقية، وكمية أكبر من الرقصات والحركات والتمارين التى كانت هى تقوم بتعليمها، إضافة لأنها كانت الذاكرة الحية الموثوقة. وأيقنت أن جدل هذه الخيوط جميعًا هو الآن دورها الذى لا يمكنها التخلى عنه، فكرَّست كل طاقتها لأداء هذه المهمة، تسافر دون كلل بين أوربا وأمريكا، وكنت ألقاها أحيانًا، وأنجذب دائمًا لتلك الملاحظة، حيثما تذهب كانت تبدو دائمًا كأنها فى المكان نفسه، لا يتأثر ثباتها بالتغيرات الخارجية.

وذات يوم سـألت مدام دى سـالزمـان سؤالاً كـان يزعـجنى دائمًـا لأنه كان مرتبطًا بكل قراراتى الرئيسـة فى الحيـاة. على السطح يبدو كل شىء متوازنًا ومتناغمًا، وليس لى الحق فى أن أشكو، أما تحت، فى العمق، فلا شىء يمكنه أن يروى الحاجـة إلى المعنى، سـواء فى أنشطتى الخـاصـة أو فى الدنيـا من حولى، وبدا لى أن حل هذا السؤال بالهرب منه أو بإسقاطه عمل ينم عن الغطرسة كمـا أنه بلا جدوى. كانت طبعـة شـخـصيـة من تلك المعضلة القديمة حول تحديد ما هو «لقيصـر»، وما هو، حقًا، لهذا «الشىء الآخر». قلت: «لدَّى بحثٌ داخلى أنا أقدِّره واحترمه، ولدَّى عمل فى الحياة وأمـا معترف له بالفضل ولا أستطيع الاستخفاف به، وكلاهمـا ذو قيمة ولكن بطريقة مختلفـة، فمـا الذى يمكن أن يسـاعدنى على تقدير مـا الذى يمكن أن أعطيه، حقًا مشروعًا، لكل منهما حتى يتحقق التوازن؟». نظرت إلىَّ لحظة، ثم قـالت: «ارجع مرة أخرى فى التـاسـعة من هذا المسـاء..»، حين رجعت، دهشت حين لم نواصل حوارنا، بل وجدت نفسى منضمًا إلى آخرين فى جلسـة تتولى هـى قيـادتهـا، وتقـود، خطوة بعـد الأخـرى، إلى الصمت التام.

وانتظرت قـول شىء يوضـح مـا سـألت عنه، فـقط بعد أن مـضى الوقت رأيت كم كان دقيقًا وعمليًا ردهـا الذى يبدو غير مبـاشـر عن سـؤالى. إنه كان جواب الخبرة المباشرة، وبدا واضـحًا أنهـا خـاصية اليقظة الصـامتة التى تعلم الكائن الحى وتوحده من لحظة لأخرى، وتهب المعنى لكل اختيار وكل فعل. على المسـتوى العـادى من الوعى تعـانى كل الاخـتـيـارات من افـتـقـاد المرء للرؤية الصـحـيـحـة، وكمـا لاحظت – بألم – من خبـراتى الشخصية، أننا نعذب أنفسنا بقرارت لسنا، فى حقيقة الأمر – فى موضع اتخاذها. وكلما كانت الحالة الداخلية أكثر نقاءً كانت الرؤية أكثر وضوحًا. فى تلك الأمسية التى قادتنا فيهـا خطوة بعد خطوة كى نتذوق مـا تكون عليـه تلك الحـالة، وكـيف أن التناقـضـات فـيـهـا يمكن أن تجـد حلولاً، والأولويات تصبح واقعية. فى حالتهـا الخشنة تكون كل الحـجج صـحيـحة،

لأن كل الاختيارات هى ذاتها، ويبقى اللغز فى كيفية استكشاف ما يمكن أن يؤدى لحالة أخرى، أكثر عمقًا وصدقًا. وكنت ما أزال أعتقد أن بوسعى - بطريقة أو بأخرى - أن أصطنع هذه الحالة لنفسى، وأنه علىَّ مواجهة أنه حتى أكثر الرغبات طبيعية يمكن أن تصبح أكبر العقبات، وحتى أكثر الرغبات إخلاصًا يمكن أن توصد تلك الفتْحة التى تتوجه نحوها كل الطموحات، ويبقى لبذل الجهد مكانه إذا أدى لأسطورة تسمى بلا جهد. وبعدها إذا تحول إدراك المرء فسيكون هذا فعلاً من أفعال النعمة، ورغم أن النعمة لا يمكن كسبها لكنها أحيانًا يمكن أن تكون مضمونة. يجب على المرء أن يترك الورقة التى يتعلق بها، ولن يستغرق الأمر وقتًا كى تنبت ورقة جديدة، وسوف يكون على المرء أن يتركها مرة أخرى فى تلك الحالة المعتادة من الخلط.

حتى حين تقوم لحظات خاصة، الآن، بجعل الحياة الداخلية أكثر واقعية، تظل الحياة الخارجية تمارس إغراءها الضرورى الذى لا تمكن مقاومته، بما فيه من جولات دائمة فى المدن الكبرى: لندن وباريس ونيويورك، حيث تم امتصاصنا - ناتاشا وأنا - بعناد فى دائرة لا تفتأ تتسع من الأصدقاء. الأصدقاء؟ إننى أستعمل هذه الكلمة بخفة، فهم فى حقيقة الأمر كانوا معارف فى عالم الفن والأزياء والأدب وإنتاج العروض، أى العوالم التى نتعلق بها، وهم كانوا يقيمون حفلات للأصدقاء، ويقدمون هدايا لطيفة، ويبدو أنهم لا يتفهمون ولا يغفرون لك أنك لا تتصل بهم فور وصولك لمدينتهم. وذات يوم أيقنت أن المكالمات التليفونية، والدعوات التى لا مهرب منها، إنما تؤدى لالتزامات فى كرم الضيافة بالمقابل، هكذا يمتلئ اليوم، والأسبوع بعده، وكان ثمة اختيار ينبغى اتخاذه بين هذه الأنشطة من جانب، ولحظات الهدوء التى تعنينى أكثر، من الناحية الأخرى، هكذا قررت القطيعة التامة. وصلت نيويورك لإعداد النص لفيلم «آله الذباب»،

ومضيت إلى فندق كان مغموراً آنذاك هو «تشيلسا أوتيل» فى شارع «وست توينتى ثرى». وللمرة الأولى لم أخبر أحداً فى المدينة بوجودى فيها.

واحد من الأصدقاء القدامى، لهياجى العظيم، اقتفى أثرى، وهاتفنى ليقول متفكها: «ها أنت ترى أن خدمات المخبرين الخصوصيين ذات كفاءة..»، ولم يكن ممكناً أن يجدنى أحد بطريقة أخرى. وقد افترضت أننى يمكن أن أكون مرتكباً لمخالفة كبرى، لكننى اكتشفت أننى على خطأ. فسرعان ما تم نسيانى، وثمة معارف كثيرون من الماضى لم يقدر لى رؤيتهم مرة أخرى، وقد حاولت أن أجرب نفس الطريقة فى لندن وباريس، فأسقطنى الناس بنفس السهولة التى أسقطتهم بها، ولا يبدو أن أحداً كان متضرراً.

وكان فندق «تشيلسا» مكاناً مثالياً للاختباء. لم تكن الصحافة قد اكتشفته بعد، لكنه كان معروفاً - جيداً - فى دوائر معينة: ديلان توماس كان يعيش فيه، تنيسى وليامز وآرثر ميللر يضيعان فى غرفه الألف، حين تصبح الرغبة فى التجميل ملحة. كان لدىّ غرفة جلوس فسيحة ذات آجر برتقالى قبيح حول المدفأة، تذكرنى دائماً بحجرة فى إحدى كليات إكسفورد. وفى الحقيقة هنا كتب «توماس وولف» عمله «انظر للوطن.. أيها الملاك»، وعلى طول الممشى كانت ثمة مكتبة ذات ألواح تنتمى للمؤلف «ڤرجيل طومسون»، وفى الطابق التالى كان ثمة رجل جاء ليقيم أسبوعين فأقام خمسين عاماً، وأقام غابة كاملة بما فيها من أشجار وبرك وأفاعٍ حية. وكان ثمة طابق خاص بالمومسات، وآخر بباعة المخدرات، وقد ضُم الطابقان لبعضهما فيما بعد، مما أعطى الفندق سمعة غريبة. وفى مدخل الفندق وفى مصاعده المُسنة التى كانت تصعد متأرجحة، يمكن للمرء أن يحتك باكتاف النيويوركيين الحزانى، بكلابهم وأكياس مشترياتهم ومعاطفهم الحسنة، وكان مالكه الأصلى، مستر بارت، يبدو غير راغب فى قبول نقودهم، عاطفياً نحوهم، يذكرهم جميعاً ويحبهم.

كانت ناتاشا تصور فيلماً فى لندن، وخلال تلك الشهور التى أقمتها

فى «تشيلسا»، مقطوعًا تمامًا عن كل الدوائر التى اعتدت الانتماء إليها، بدأت أتذوق نيويورك. أتناول طعامى فى المطاعم الآلية، وأسير وارتحل فى أنفاقها، وجدت المدينة تفقد كثيرًا من سحرها الذى قاومته منذ البداية، بل تفقد كذلك لا إنسانيتها. أجلس فى «هورن آند هاردت» - مع شىء من اللحم المفروم المملح - أنظر حولى إلى تلك الكائنات الوحيدة على الموائد، أى واحد منهم يمكن أن يمسك بقلبه، ويختنق، ويسقط ميتًا، فى أية لحظة، ربما دون أن يزعج وحدة الآخرين. ووجدت - للتناقض - دفئًا وشرفًا فى الوحدة، التى تجنبتنى حتى ذلك الحين، أنها أضفت على المدينة إنسانية خاصة.

ذات مساء فى نيويورك قلت لواحد من أصدقائى القريبين القليلين الذى بقيت على صلة بهم: «سوف أترك المسرح». هز رأسه وقال: «لا تكن بهذا الحمق، لقد حققت لنفسك مجالاً، وربما استطعت أن تنجز شيئًا متميزًا فى هذا المجال». لكننى لم أكن على استعداد لسماع هذه النصيحة الطيبة، وعلى أى حال، كان إخراج الأفلام مازال يجتذبنى أكثر.

استغرق إيجاد المال الضرورى «لآله الذباب» مع العداوات المصاحبة، ولحظات الفرح وخيبة الأمل، عامين، بدأنا بعد ذلك التصوير بميزانية رثة، وكنا ننقح اللقطات فى غرفة للتنقيح بإحدى ضواحى باريس، وحدى أو مع أحد أصدقائى القريبين هو چيرى فيل. كانت ناتاشا حاملاً ومتوهجة، رغم ذلك كات ترتجف فى شقتنا الأولى فى باريس، وكانت مثلثًا صغيرًا تطل - عبر ساحة - على «بوليڤار سان جرمان». وكان شتاء ١٩٦١ خشنًا وقاسيًا وباردًا وقصيرًا، وكانت القنابل تنفجر على مداخل الأبواب بفعل منظمة يمينية متطرفة تدعى «أواس OAS» كانت تبذل محاولة تعسة للابقاء على الجزائر فى قبضة فرنسا. فى ذلك الوقت كنت سعيدًا لابتعادى عن المسرح، ومهتمًا مرة أخرى، وبانفعال، بمسألة المخرج: متى يتدخل ومتى يترك الأمور تمضى؟ فيما يتعلق بالأفلام هذه المرة. وكنت أقدِّر تقديرًا عاليًا أهمية ما هو عرضى ومبدأ عدم اليقين، وكانت ثمة

«سينما الحقيقة» (بالفرنسية) تلوح فى الجو، كانت الكاميرات تحمل باليد، أو يقبض عليها المصورون الذين يتحركون حول المكان فى كراسى متحركة، والصوت الآن يمكن أن يسجَّل فى الموقع نفسه، بحيث تجعل الضجة العارضة للشارع الحديث غير مفهوم على نحو منعش. كانت صناعة الفيلم قد وجدت حرية جديدة وإثارة جديدة. فى نيويورك التقيت بمصور سينمائى بريطانى معروف هو ريتشارد ليكوك، الذى قال لى إنه فى الماضى درس بعناية كل قوانين العرض: الإضاءة ومنحنيات المادة الحساسة والزمن اللازم للعمليات، لكنه الآن - كما قال - يكتفى بتوجيه الكاميرا باتجاه الحدث، وكل ما يهتم به إمكانيتان من الامكانيات: إما الواسعة المفتوحة أو الضيقة المغلقة.

فرصة اللقاء، وهذه الملاحظة الفكهة، تركا عندى آثارًا قوية، حيث إن كل الشروط فى «آله الذباب»، وليست الشروط المالية وحدها، كانت تحتم علينا أن نعمل فى «بورتريكو» بما نجده فى متناول أيدينا، والتقطت مصورًا فوتوغرافيًا ثابتًا، لم يسبق له أن اشتغل على كاميرا سينما فى حياته، وطاقمًا معظمه من الهواة. وكان علينا أن نعيد اكتشاف قوانين السينما، حرفيًا، من البداية، ونبتكر تكنيكات خاصة بنا، حتى تستطيع الكاميرا أن تتابع الأطفال وهم يتقافزون فوق الصخور وعبر الرمال، أو نعيد بناء الأصوات التى أغرقها اصطفاق الأمواج. ولما لم يكن بمقدورنا أبدًا أن نرى لقطات معجَّلة لما صورناه، فقد كان علينا أن نغطى أنفسنا بتوفير قدر هائل من الشرائط، كما كان استخدام كاميرا ثانية أمرًا لا مفر منه. وكان صديقى چيرى فيل، وهو صانع أفلام وثائقية ماهر، منغمسًا معى فى كل مراحل إعداد الفيلم، فقد طلبت منه أن يتولى أمر هذه الكاميرا الثانية وله حرية كاملة فى أن يختطف أو ينتزع أو يتابع أية زاوية نظر يختارها. وبقيت أنا مع الكاميرا الرئيسية، أؤطر بعناية اللقطات التى أختارها حسب وجهة نظرى فى الرواية، وحسب قيمى التصويرية. وحين بلغنا مرحلة تحرير الفيلم كنت مسحورًا بأن أكتشف

أننى غالبًا ما كنت أفضل اللقطات التى اختارتها وجهة نظر كاميرا چيرى من اللقطات التى صورتها الكاميرا التى كنت مسئولاً عنها، وطبيعى أنه لولا أن اللقطة قد صممت بعناية، وأجريت البروفات على مادتها، ما وجد چيرى شيئًا يصوِّره، وهكذا أفاد مما تم تصميمه للكاميرا الأساسية، رغم ذلك، فقد تكشف لى - بطريقة صادقة - أن فعل المخرج الضرورى وتدخله يمكن أن يكافئه ويوازنه وجهة نظر متحررة من هذا الاستبداد، فيما بعد عرفت أن «رينوار» قال يومًا «لماتيس»: «حين أقوم بتنسيق باقة من الزهور لرسمها، فإننى غالبًا ما أديرها وأرسم الجانب الذى لم أكن أعتزم أن أرسمه..».

وقد طبقت هذا الفهم بطريقة واعية بعد سنوات قليلة حين كان علىَّ أن أجد طريقة لإخراج فيلم «مارا - صاد» فى ستديو فى خمسة عشر يومًا. هذه المرة طلبت من المصور «ديڤيد وانكينس» أن يجرى إضاءته باكرًا، بحيث يصبح حرًا حرية كاملة أثناء فترة التصوير، بحيث يمسك بكاميرا ثانية بنفسه ويختار لقطاته. وفى مرحلة تحرير الفيلم كان معظم المادة الأكثر فائدة وتعبيرًا هى التى جاءت بها هذه العين الجوالة. وظهر السؤال الأبدى المقلق عن التدخل: متى تمارسه ومتى تتخلى عنه، فى قناع جديد.

وفى صناعة الأفلام عادة ما تؤدى بنا الرغبة فى تحقيق الكمال إلى أن نعيد تصوير نفس المشهد، دون أن نعى أننا نطارد فكرة مجردة توحدنا بها، ويمكن أن تمنعنا من رؤية الحدث الحقيقى الذى يحدث أمام العدسات. لدى رؤية النسخة المتعجلة فقط - أو فيما بعد فى غرفة التقطيع الهادئة المعزولة - يمكننا أن نرى كيف أن حصادنا النهائى ليس هو الأفضل. فثمة منحنى عضوى وطبيعى فى تتابع اللقطات: المادة الحية تنمو وتبلغ اكتمالها، أما ما بعدها فهو محاولة لأن ندق الحقيقة داخل التوائم حسب وجهة النظر الخاصة، وهى عادة أكثر ضيقًا من خشونة ومدى الشىء الحقيقى.

وتنشأ المعضلة حين يعى المرء أن عدم التدخل لا يعنى الجلوس فى

الخلف وعدم فعل أى شيء، وترك كل شيء يحدث من تلقاء نفسه. شرح لى «صامويل بيكيت» يومًا أنه حين يكتب مسرحية فهو يراها كسلسلة من التوترات، مثل أسلاك الصلب المشدودة التى تربط وحدة بالأخرى، والحقيقة أن كل كتابة للمسرح، مهما كان أسلوبها، فإن كل عبارة يجب أن تحمل بداخلها العامل المفجِّر للسطر التالى. وعلى هذا فإن العرض الجيد هو مثل لعبة البنج بونج، والفصول الخمسة فى مسرحية لشكسبير إنما تمثل عبارة طويلة متصلة، عبارة تتصاعد وتبطئ وتصمت لكنها لا تتوقف أبدًا. حين تقال الكلمة الأولى، تبدأ بكرة غير مرئية من الخيوط فك خيوطها، يبدأ بعدها بنيان الكلام والصمت فى التدفق بثبات حتى آخر كلمة فى السطر الأخير. ومهما كانت الطريقة التى توضع بها على المسرح، حتى لو أعيد ترتيب نظام المشهد أو تم اختصار النص بصورة حادة، فإن هذه الدفقة يجب أن تبقى، لأن فن العرض يكتسب الحياة إذا أزيلت منه كل صور الترهل. وفى السينما كذلك فإن سلسلة الصور لا يجب أن تكسر أبدًا، وقد عرف محررو الأفلام منذ حوالى القرن أن الاختفاء يجب أن يعقبه ظهور، وإذا طالت فترة الإظلام بين الاثنين ولو لفترة ضئيلة انكسر تدفق الانطباعات وضاع اهتمام المتفرج. الأب العظيم لفن «المايم» «ايتين ديكرو»، قال لى مرة، بإحساس لاذع بالتناقض: «يظن الناس أن «المايم» هو فن الصمت، لكن هذا نادرًا ما يكون صحيحًا. هذا الفن عادة ما يتكلم بغير توقف، لأن المؤدى لا يجرؤ على أن يدع الجمهور خارج قبضته ولو لحظة واحدة. عليه أن يرسل الإشارات طول الوقت، وإلا.. لن ينظر إليه أحد».

ذات يوم، من زمان بعيد، حين كنت شارعًا فى تصوير فيلمى الأول «أوبرا الشحاذين»، أسرعت للقاء «چون هيوستون» فى «ستديوهات شيبرتون»، حيث كان يعمل فى فيلمه «الطاحونة الحمراء». قال لى: «مهما كان عدد الأفلام التى قمت بإخراجها، ففى يومى الأول يكون إخراجى بطيئًا دائمًا، إننى أراقب الممثلين، أقدم لهم حركات وأفعالا، ودون أن أعى

ذلك، فإننى ما أزال فى إيقاع الحياة اليومية، تبدو الأمور جيدة على السطح، أما حين أرى النسخة المعجلة لما أنجز أحس بالصدمة، لأن ما كان يبدو لى طبيعيًا يصبح على الشاشة بليدًا، ثم أبدأ البحث عن طريقة لرفع درجة اهتمامى بالتركيز على تلك المساحة الضئيلة التى يكشفها جهاز تحديد الرؤية، وأبدأ فى العثور على إيقاع يخلو من البطء والترهل..». كان هيوستون يصف - من خلال الوسيط التعبيرى الذى يستخدمه - ما قاله بيكيت عن أسلاك الصلب.. إن العمل بين المسرح والسينما جعلنى أزيد وعيًا بأهمية أن تكون حساسًا لإيقاع كامن، من العسير كشفه لكنه يبقى على أهبة أن يكون مسموعًا.

ومنذ زمان بعيد أشار معلمى المتبصر إلى أن الإيقاع هو العامل المشترك بين كل الفنون، لكنه أخفق فى أن يضيف - أو لعله ترك هذا لى كى اكتشفه فى حياتى الراشدة - وهو أيضًا العامل المشترك وراء كل الخبرة الإنسانية، وأنا الآن أدِّب إلى الاقتناع بأن هذا هو ما يخلق أو يدمر أية لحظة من لحظات الحياة. إن الحياة «هنا والآن» تبدو عبارة جميلة الغموض، تخفى حقيقة أن «هنا» و«الآن» هما معًا يصدران عما كان ويتحولان إلى ما سيكون. هما جزء من استمرارية، وإذا كان الإيقاع مترهلاً وكسولاً، فإن أى تتابع للحظات سوف يفقد معناه.

كيف يمكن للإنسان أن يعيش يومًا واحدا فقط فى إيقاعه الحقيقى، يومًا يتكون مما لا حصر له من الإيقاعات المجدولة فى ضفيرة جميلة؟، معرفتك بالمسألة لا يعنى أنك تعرف جوابها، ويبقى الاعتراف بأن اللحظة الضائعة لن تعود أبدًا.

ثمة أحداث خاصة لا أستطيع تجنب تسجيلها، لأنها كانت نقاطًا فواصل فى تاريخى الزمنى، منها وصول طفلينا: إيرينا فى ١٩٦٢، ثم سيمون فى ١٩٦٦. إن بزوغهما فى هذه الحياة أثار شعورًا من الروع

والرهبة عند ناتاشا وعندى، وهو يتجاوز أية خبرة أخرى حاولت وصفها، حين تطل كرة رأس مجهولة وتقذف نفسها فى عالم مخضب بالدم، يتبعها ركن صغير من كتف، فإن الدهشة تبدو مكتملة، ولكن حين - فجأة - تبدو منمنمة ليدٍ إنسانية، تتدفق الدموع ولا يستطيع العجب أن يمضى أبعد. وللحظة يعرف المرء يقينًا أنه أصبح جزءًا فى سلسلة الوجود العظيمة.

وأنا أكتب هذا أعى أن ثمة كتابًا آخر ليس للكتابة. إنه كتاب الذكريات التى تنتمى فقط لمن شاركوا فيها، إنه الكتاب السرى لكل الليالى والأيام الطويلة، والعطلات، والرحلات، وأيام أعياد الميلاد، والدعوات للطعام أو الشراب، والدموع، والنكات، والألعاب، وحكايات وقت النوم، والانفصالات، والاتصالات من جديد، والمناسبات الخاصة بالأطفال والعائلة وأقرب الأصدقاء، وهذا كله ليس لعيون الآخرين وآذانهم، إن هذا يُروى فقط - إذا كان له أن يروى - للذات فى الفراش فى هدأة الليل، أو أحيانًا للقلة التى تستطيع أن تتتبع إحالاتها. هذا الكتاب الأخير بلا جوهر، إنه ما يمكن أن يسمى فيلم الذاكرة، ولسنا بحاجة فيه لأشرطة سينمائية.

كان بندولى المتأرجح يغير الآن مساره، إن حركته الدائرة تصبح الآن لولبية، مازالت تحملنى إلى الدوائر نفسها من السفر والعلاقات الشخصية والمغامرات، ولكن على نحو جديد وأكثر تركيزًا، لم تكن المرات متباعدة؛ لأن الأسئلة قد تداخلت وأصبحت الحاجة إلى مواجهتها أكثر حدة.

وقد ظللت سنوات أفصل - بصرامة - كشوفى الداخلية عن تجاربى المسرحية، مدركًا خطر المزج بينهما، وغير راغب فى تحويل أيهما إلى خبيصٍ مختلط. على أى حال، إن شيئًا لا يمكنه أن يبقى طويلاً فى حجرات بينها سدود، وبدأت أرى أننى فى المسرح أستكشف الآن - بدقة متزايدة - ذلك الحدس الذى كان معى حين كنت فى عشة سلفادور دالى على الشاطئ ألتهم بحيوية واضحة وصف «ماتيلا چيكا» للنسب التى

تحوى خصائص هى، بدورها، تعبير عن قوانين طبيعية، ومن ثم أصبح المسرح هو المجال العملى الذى توجد فيه إمكانية مراقبة القوانين والتكوينات الموازية لتلك الموجودة فى التعاليم التقليدية، فالفعل نفسه، والإيماءة نفسها، والصوت نفسه، والعبارة نفسها، يمكن أن تكون مبتذلة، أو بذيئة، أو مؤثرة على نحو متفرد، وهذا يتوقف على ما يجعلها مضيئة. هناك تعدد، وهناك وحدة، فما الذى يربط بينهما؟ كلما زاد اقترابى من هذه المسألة كلما زاد وعيى بأن ثمة ضعفًا فى موقفى الخاص. كنت ما أزال ذلك المراقب الذى يجلس فى حجرة، ويحدق نحو حجرة أخرى، – من ناحية هناك المخرج، ومن الناحية الأخرى الممثلون – هذا الفصل ذو الطبيعة الزائفة الذى كنت أعتبره أمرًا مسلَّمًا به، بدأ يقلقنى.

وإننى – فى الحقيقة – لم أقف أبدًا لأتساءل حول طريقة العمل «فى حجرتين»، فهذا كان المسرح الوحيد الذى عرفته، من ناحية: هناك الخشبة، ومن الناحية الأخرى هناك الصالة. الممثل فى مواجهة المتفرج، والأمر هو: هم أم نحن؟ الأمر يشبه سائق السيارة، حين يكون فى موضع القيادة يحتقر الراجلين، لكنه يتوحد بهم حين يكون سائرًا على قدميه، سواء كنت على هذا الجانب أم ذاك من البرواز المسرحى، فأنت هناك لتَهزم أو تنهزم. والآن جاءت اللحظة التى لم أعد فيها راغبًا فى أن أحدق إلى حجرة أخرى من مقعدى فى الظلام. إن تجربة أكثر غنى بكثير يمكن أن توجد إذا كان المتفرج والمؤدى كلاهما داخل نفس مجال الحياة. لم أكن أعرف كيف يمكن أن أمضى فى هذا السبيل، لكننى استطعت فقط التعرف على هذا الاحتياج.

حين طلب منى «بيتر هول» – بدفء وكرم سأظل ممتنًا له – أن أشاركه إدارة فرقة «الرويال شكسبير كمبانى» فى ستراتفورد، وضعت شرطًا واحدًا هو أن تكون لى وحدة خاصة ومستقلة للبحث، حتى أستطيع أن أستكشف فى الممارسة ما كان آنذاك مجرد فكرة مزعجة. وكانت الخطوة الأولى أن أجد أحدًا يقاسمنى الصعوبات، وحيث إن بعض

المقالات التى كنت كتبتها أقامت علاقة بينى وبين «تشارلس ماروويتز»، هو ذات المحرر لمجلة مسرحية غريبة اسمها «انكور»، فقد طلبت منه أن يشاركنى فى تكوين فرقة تضع الأفكار المسرحية الراديكالية فى صورة عيانية.

أسميناه «مسرح القسوة» تحية لأنتونين آرتو، فرغم أن نظرية المسرح لم تشغلنى كثيراً، وأننى وجدت فى رؤى أرتو المتطرفة القليل جداً مما يتطلبه الشغل العملى، إلا أن ماروتيز وأنا كنا معجبين بالقوة الحارقة التى تعبر عنها المواقف التى اتخذها آرتو فيما يتعلق بالمسرح الآمن السائد فى زمنه، فمسرحنا الشكسبيرى مازال يقدم عروضه للسياح بطريقة آمنة مطمئنة، إلا أن الكثيرين منا كانت لديهم شكوك مزعجة فى أن هذا كان بعيداً كل البعد عن جسارة العصر الاليزابيثى ببحثه المثقل بالعاطفة عن الفرد والخبرة الاجتماعية، وبإحساسه الميتافيزيقى بالرعب والدهشة.

وكانت ثمة أسئلة يجب أن تطرح، قبل كل شىء: لماذا المسرح على الإطلاق؟ وبدت لنا الإجابة المعتادة: لأن لدينا نصوصاً عظيمة، ولدينا جمهور يود سماعها، غير كافية. والبحث الحقيقى يجب أن يبدأ بعيداً جداً، وإلى الوراء. ما هى الكلمة المنطوقة؟ متى تكون ضعيفة ومتى تكون قوية؟ لماذا نهتم بصوت معين أكثر مما نهتم بصوت آخر؟.

التمارين التى ابتكرناها، سواء بالنسبة للصوت أو الجسد، كانت مصممة بحيث تؤدى بنا إلى مساحات لا نعرف عنها أى شىء، وليست لدينا خبرة ناجزة بها. ومعها إنكار تام لامتياز المخرج فى أن يقرر، مقدماً، النتائج التى يبحث عنها. وكان حتماً أن يؤدى بنا هذا بعيداً عن البرواز المسرحى الذى يقسم المسرح إلى حجرتين، كما أننى لم أعد أشعر بالحاجة لأن أبتكر عالماً جديداً صادراً عن الخيال، وكنتيجة لهذا كله كان علينا أن نلاحظ الإمكانيات اللانهائية التى ينطوى عليها الممثل حين يكون حراً، ولا تدعمه وسائل إخراجية.

وكان الأصدقاء يوجهون إلينا الأسئلة عن أهدافنا، وحيث إننا كنا نتلمس طريقنا فى الظلام، فقد كان علينا أن نكتشف أهدافنا كلما تقدمنا فى العمل. كنا على جانب كبير من الحماقة، كما كنا متهورين أيضًا فى الطريقة التى اندفعنا بها إلى مساحات كنا نجهلها تمام الجهل، وقد كنت مرغمًا على أن أعترف - بألم - بأن الفرد إذا كان قائدًا لجماعة، أيًا كانت نوعيتها، من تسلق الجبال إلى تدريبات المسرح، فإن حماسته يجب أن تقترن بالشك، ويجب أن يكون شديد الوعى بالمسئولية الملقاة على كاهله. الممثلون والمخرجون يستطيعون أن يمتحوا من تلك المناطق المعتمة فيما قبل الشعور، حيث الصور المكبوتة، والمزعجة إلى درجة أننا يجب أن نتساءل - بصرامة - حول الحق فى عرضها على الآخرين.

عبر سنوات كثيرة، ومحاولات وأخطاء كثيرة، تعلمنا أن الحساسية فى كل لحظة، أحدنا تجاه الآخر، وتجاه الجمهور هى أكثر أهمية من الرغبة فى التعبير عن الذات. وفى أوائل الستينيات كانت هذه منطقة جديدة، ولم تكن ثمة نماذج، لهذا كان مصدر خلاص لى أن أعرف بعد فترة بوجود زميل باحث هو «جيزرى جروتوفسكى» فى بولندا يجرى تجارب دقيقة جدًا وأكثر منهجية بكثير مما لدينا، وكانت لديه سيطرة مدهشة على استراتيجيته السياسية، بحيث كان يحصل على دعم نظام شيوعى لبحث هو سرى وغامض فى جوهره.

وكانت النبرة الرئيسية لعملنا الباكر فى لندن، حول سنة ١٩٦٥، تتمثل فى اكتشافنا أن عروضنا المسرحية العادية، ذات الأسابيع الأربعة أو الخمسة من البروفات لا تتيح الوقت أبدًا للفحص أو الاختبار. «التجريبية» كلمة مضللة حتى فى أكثر الشروط تقليدية، كل عمل موفور الصحة يجب أن يكون تجريبيًا، ومن ثم فإن التعارض بين «التجريبى» و«التقليدى» هو تعارض زائف تمامًا. والمعنى الحقيقى «للبحث» ليس أنه أكثر تجريبية، ولكن - ببساطة - لأن الزمن فيه مفتوح النهاية، فلا يقع المرء تحت ضغوط أن يبلغ نتائج معينة فى زمن محدد.

وحيث إن جماعتنا كانت تملك كل الوقت الذى تحتاجه، فقد كان بوسعنا أن نستكشف ما كان أمورًا مسلمًا بها. وفى المسرح الإنجليزى ذلك الحين كان التواصل يعنى الكلمات، لذا كان أول ما بحثناه يتركز حول ما يبقى إذا حُذفت الكلمات. ولذا كنا بحاجة لممثلين من الشباب الموهوبين غير الخائفين. وذات يوم كنا، تشارلس وأنا، فى قاعة الاستماع مع جماعتنا حين ظهرت فتاة بالغة الغرابة، ونادرًا ما التقيت بشخص مصمم على الاختباء مثلها، كانت تختفى وراء معطف سميك قبيح، وملفعة، وقبعة من الصوف، وتجهم وعبوس، وعينين نصف مغلقتين، وصوت دفاعى ساخر. طلبنا منها أن ترتجل بعض الأفكار، ولم تكن لديها لحظة تردد، لم يكن شىء يعوقها، واكتملت جماعتنا تقريبًا، فقد كان فيها مكان واحد شاغر، وهكذا كان علينا أن نختار بين ممثلة شابة موهوبة جدًا أخرى، وبين هذا الشبح غير المتوقع. أيهما ستكون أصلح للعمل الذى ننوى القيام به؟ وكان قرارًا يشبه حد السكين، وكانت سيمون قد أخبرت تشارلس بأن هذه الفتاة قد تحطم زواجها لتوِّه، وأنها كانت فى مرحلة من الاكتئاب الحاد والاختلاط، وقد ثبت أن هذه المعلومة الأخيرة كانت غير صحيحة، لكنها نفعتنا فى قلب المعايير، وأعطتنا الحد الضرورى لتفضيلها على تلك الأخرى، الأكثر عادية، وحسب تعبيراتنا أقل إثارة للاهتمام. أهم من ذلك عندى كان أنها رغم جهودها المصممة على أن تقدم نفسها للعالم فى أسوأ صورة ممكنة، إلا أنها بقيت جذابة جدًا. وهكذا انضمت «جليندا جاكسون» إلى جماعتنا.

وكما كان الحال مع چين مورو، قام بيننا لون من التواطؤ الفورى، نوع من التواصل بالتخاطر يحتاج الحد الأدنى من الشرح والتفسير، ومثل چين كانت جليندا تتلقف أى اقتراح، وعلى الفور يصبح اقتراحها هى، لكن ميزتها الخاصة كانت نوعًا من الأصالة العضوية، تجعل كل ما تفعله غير متوقع، ومختلفًا، لكنه ليس مراوغًا، كانت تتجاوز الكليشيهات لتعكس ملمحًا من السلوك الإنسانى أكثر صدقًا وملحوظًا على نحو أكثر

حدة. الصورة التى أحملها لها بحيوية أكثر من كل الأعمال التى شاركنا فيها معًا ليست صورتها وهى تؤدى بل صورتها وهى تراقب. لمدة ساعات دون انقطاع، منذ البداية الأولى لمسرح القسوة وأنا أرى جليندا رابضة فى ركن، صامتة، دون حراك، ناقدة، لا يفوتها شىء.

أنشطتنا الأولى كانت فى مساحة صغيرة فى «ساوث كينجستون»، منظورًا إليها على البعد، وبشك عظيم، من جانب أعضاء الفرق الأساسية فى «الأولد ويتش» و«ستراتفورد آبون أفون». ولابد أن عرضنا العام الوحيد بدا شديد الغرابة، لأنه كان يحوى صرخات غير أرضية، وفترات صمت طويلة، وبقعًا من اللون الأحمر، وجليندا چاكسون عارية تمامًا، وسطورًا معدلة من هاملت خارجة عن أى نظام ظاهر. وقد أعطى هذا كله تغذية إضافية للحواجب المرفوعة الكثيرة والتعليقات الفكاهية الصادرة عن حجرات الممثلين إلى جوارنا. على أى حال، إن الممثلين كائنات براجماتية بدرجة كبيرة، فبعد حوالى السنة، حين امتزجت الجماعة التجريبية بالتيار الرئيسى للفرقة. من أجل بدء بروفات «مارا – صاد» بدأت هذه الطرائق الجديدة فى العمل تصبح موضع اهتمام، حتى للأكثر تشككاً.

فى اليوم الأول من بروفات «مارا – صاد» طلبت إلى الممثلين أن يرتجلوا أفكارهم عن الجنون، وصدمنا جميعًا بهذا الكليشيه السخيف من الجنون ذى العيون الزائغة الذى بدا، وأيقنا أننا بحاجة لأن نعرف، بدقة أكثر، ما يعنى هذا الشىء المسمى بالجنون. هكذا ذهبنا كى نرى. ونتيجة لهذا تلقيت للمرة الأولى صدمات حقيقية نتيجة الاتصال المباشر بالشروط الفيزيقية الفظيعة لنزلاء مستشفيات الأمراض العقلية وفى أجنحة المسنين، ثم كنتيجة تالية فى السجون: صور من الحياة الحقيقية لا يمكن أن تكون الصور فى الأفلام بدائل لها. هناك كانت الجريمة والجنون والعنف السياسى تنقر على النافذة، وتدفع الباب لتفتحه. ولم يكن ثمة مهرب. لم يعد كافيًا أن تبقى فى الحجرة الثانية، على الجانب الآخر من العتبة. ما كان مطلوبًا هو انغماس من نوع مختلف.

كان العالم المغلق لمسرح «الوست اند»، مسرح البحث عن الطرافة والجاذبية، يموت، وستائر الموسلين الرقيقة على النوافذ فى البيوت ذات الشرفات والمؤثثة بطريقة جميلة، تتراجع. وكان هذا يعنى مفترق طرق مع أصدقاء وزملاء قدامى لم يريدوا أن ينظروا إلى الشارع. كانت الحرب فى ڤيتنام على الطرف الآخر من الدنيا، لكن المذابح التى بلا معنى كانت ألصق بنا – إلى ما لا نهاية فيما يبدو – من الأسئلة الشكلية حول الثقافة والأسلوب. وكان عدد من الأصدقاء، بعضهم من جماعة «مسرح القسوة» الأصلية: المصممة سالى جاكوبى، والموسيقى ريتشارد بيسلى، والبعض من أعضاء «الرويال شكسبير كمبانى»: ميشيل كوستوف وألبرت هنت وأدريان ميتشيل ودينيس كانان، كلهم كانوا منزعجين لأن يروا المسرح الإنجليزى – بطوله وعرضه – لا يكاد يحس بهذه الحقيقة المرعبة، وتخلو خشباته من مسرحية عن موضوع حرب ڤيتنام. أخجلتنا هذه الحقيقة التى لا يمكن تفسيرها، ودفعتنا إلى محاولة عمل جماعى بأسرع ما يمكن، محددين لأنفسنا موعداً نهائياً، معتقدين أنه إذا كان أحد وجهى عملة البحث هو أن ننفق وقتاً غير محدود فى إيماءة واحدة، فالوجه الآخر لنفس العملة هو السرعة. وفى هذه الحالة ترجح كفة الضررة كفة الفن. وكان أغلب الممثلين من هؤلاء الذين خاضوا تجارب سابقة، ومن البداية قرّ قرارنا على هذا العنوان مزدوج المعنى "US"، فعذاب الولايات المتحدة فى ڤيتنام لا يليق به أن يكتب كما لو كان مسألة تخصهم «هم» هناك بعيداً، لأن «الولايات المتحدة u.s» هى أيضاً «نحن us».

ولم يكن كل أعضاء الفريق على اتفاق فيما يتعلق بمعنى المسرح السياسى. واقتناعى الخاص أن المسرح كى يكون مفيداً من الناحية الاجتماعية عليه أن يمضى إلى ما وراء المسائل الخلافية والجدلية، كما أن لقائى الباكر ببريخت تركنى على مسافة بعيدة من أى شىء له طابع تعليمى. وحيث إن أكثر المسرحيات طولاً هى أقصر من أن تقدم تحليلاً مفصلاً لموقف ما، ومن ثم فهى لابد أن تمضى إلى التبسيط المخِّل

والتصنيفات الخشنة إلى صحيح وخاطئ.

ويقيناً فإن اتجاهى الخاص لم يكن راجعًا لشعورى بأننى خارج السياسة. فى زياراتى لروسيا وكوبا كانت استجاباتى تنم عن فيض من الإعجاب، وفى حين أن موقفى كان، نظريًا، إلى اليسار، إلا أنه كان أقرب إلى الفوضوية المتشككة فى مواجهة ما يسمى بقيم «المؤسسة» أكثر مما هو إيمان بأى حزب أو برنامج. وفيما يتعلق بفريق «يو اس» فإن كثيرين من المؤلفين المشاركين كانوا اشتراكيين ملتزمين، فى حين كانت سياسات الممثلين انفعالية فى أغلبها، يستجيبون استجابات فورية ضد الظلم والمعاناة. وأيديولوجيًا، لم يكن لدينا أساس للاتفاق، لكن العذاب المباشر لذلك التدمير الذى يفتقد المعنى جمعنا معًا. وقادنا هذا إلى مناطق كانت جديدة تمامًا فى ذلك الحين، فقد ارتجلنا - مهما كان هذا الارتجال غير مكتمل - حول مختلف أشكال القسوة البشعة التى أردنا أن نصورها، بأداء تمرينات حول التشويه والتضحية بالذات والموت. وقد حصلنا على وثائق يسرت لنا أن نعيد بناء كثير من الوسائل المرعبة التى استخدمها الجيش الأمريكى للتدريب على التعذيب، وتحيرنا كثيرًا فى بحثنا عن القيم الجمالية فى الصور الفوتوغرافية عن الحرب التى نالت الجوائز، واستمعنا إلى تسجيل لضحكات أطقم الطائرات القاذفة - سعيدة مثل ضحكات تلاميذ المدارس - وهم يشهدون الأضواء الملونة والدفعات الصغيرة من الدخان الأبيض الصادرة عن دمية مدنية من القرى والحيوات الإنسانية التى كانوا يقومون بتدميرها، فى الوقت نفسه حاولنا الولوج إلى روح ڤيتنام نفسها عن طريق دراسة مسرحها الشعبى واستكشاف التقنيات الآسيوية التى كانوا ما يزالون يؤدون من خلالها الأساطير القديمة خلف خطوط القتال.

وكانت الاستراحة من أجل الغذاء، حين يأتى الزائرون عادة للحديث إلينا، ذات أهمية خاصة. كان يزورنا المراسلون الحربيون، والعسكريون الذين يقومون بالتدمير، والكُتاب الملتزمون الذين كانوا يقترحون علينا

اسكتشات نضمها إلى عملنا. وذات يوم سرَّب إلى شاب هندى كراسة صغيرة من خمس صفحات كتبها عن «الباجاڤاد جيتا»، ولم يكن هذا الاسم يعنى عندى شيئًا آنذاك، لكن الصورة المركزية فى هذا النص القصير المكتوب على نحو متناثر، شقت طريقها إلى ذاكرتى، كانت تصف محاربًا عظيمًا، حين كان مفروضًا أن يعطى شارة البدء فى معركة مدمرة رهيبة، أوقف عربته الحربية - على غير توقع - بين الجيشين المتحاربين وطرح السؤال: «لماذا يجب أن نحارب؟»، وسألنا أنفسنا عما يمكن أن يحدث لو أن الجنرال المسئول عن القوات الأمريكية توقف فجأة وطرح على نفسه هذا السؤال، ثم أيقنا بأن هذا لا يمكن أن يحدث إلا فى القصص الشعرية، حيث إن عجلة الحرب - والجنرال مربوط بها - لا يمكن أن تتوقف عن الدوران ولو لحظة واحدة، ومن ثم لم نحاول أن ندخل هذه الفكرة فى عرضنا. على أى حال، ظلت هذه الصورة المميزة تراودنى لسنوات طويلة، وتعاود الظهور فى أوقات غير متوقعة، تتطلب استكشافها كأساس لعمل مسرحى، حتى اليوم الذى بحثت فيه عن دارسٍ سنسكريتى وسألته من أين جاءت هذه الصورة، فبدأ يحكى حكاية ذات اسم غريب، يصعب نطقه، هو «المهابهاراتا»، وعلقت بها لسنوات تالية.

وأثناء اشتغالنا فى «يو اس» كان يوجه إلينا السؤال المرة بعد المرة: «هل تتصورون أن مسرحيتكم ستوقف الحرب؟»، وكانت الحاجة إلى إجابة هذا السؤال السخيف خير عونٍ لنا على إعادة تقييم معنى المسرح السياسى. كان هذا فى الستينيات، حين كان جيل جديد ناقد وذكى فى المسرح يتزايد اهتمامه بما يجرى فى العالم، ويرفض قبول الفن الذى يقدم الأعذار للاختباء فى برج عاجى، على أى حال، كان إعداد المسرحيات التى تبشر بحلٍ سياسى يتضمن دائمًا أن الفرد فى دائرة اليمين، وفى الأغلبية الغالبة من الحالات، كان يمكن لموقف حقيقى من مواقف الظلم الاجتماعى أن يتخذ - ببساطة - تكئة كى يشتغل الفرد على أشكال غضبه واحباطاته الخاصة.

لكن السؤال يمكن مقاربته بطريقة أخرى. إذا كانت الديموقراطية تعنى احترام الفرد، فالمسرح السياسى الحقيقى يثق فى أن كل فرد من جمهور المتفرجين سوف يكون قادرًا على استخلاص نتائجه، هذا إذا كان فعل المسرح قد أدى وظيفته المشروعة وهى إخراج تعقيدات موقف معين إلى النور. المسرح السياسى هو العكس المضبوط للسياسة، من حيث إنه لا يمكنه العمل فى خدمة خط حزب بعينه. السياسى محترف يعيش على تأكيدات مطلقة لديها فرصة قليلة لأن تكون صادقة، المسرح الجيد عليه أن يوضح أن المطلقات السياسية إنما هى نسبية على نحو مؤلم، وكثير من الالتزامات ساذجة على نحو خطر. السياسى فى خطبه يقدم الوعود التى هو مقتنع بها اليوم، لكن هذا ما لن يكون بحاجة للتمسك به إذا تغيرت هذه الشروط فى المستقبل. فى المسرح كل اقتناع هو فى الحاضر، أو فى لا مكان، وكل إثبات يجب أن يعطى لحم الحقيقة ودمها فى اللحظة التى يتم التعبير عنه فيها.

فى الحياة، تؤدى حرارة الصراع إلى استحالة أن يدخل المرء إلى منطق المعادى أو المعاكس، لكن الدرامى العظيم يستطيع - دون إصدار أحكام - أن يبدأ بشن المعارك بين الشخصيات المتعارضة، واحدًا ضد الآخر، وهكذا يتيح للمتفرج أن يكون - فى الوقت ذاته - داخل وخارج كليهما معًا، وعلى التوالى: مع وضد وعلى الحياد. وبفضل هذه التغيرات الدينامية فى التعاطف والاتجاه، يمكن منح المتفرجين لحظة إدراك متجاوزة رؤاهم العادية. وإذا لم يكن فعل المسرح قادرًا على أن يوقف حربًا، وإذا كان غير قادر على التأثير فى أمة أو حكومة أو حتى مدينة، فإن هذا لا يعنى أنه يستحيل على المسرح أن يكون موضوعيًا وسياسيًا معًا. صالة المسرح مثل مطعم صغير مسئول عن تغذية زبائنه، وفى المسرح، يأتى مائة فرد - نادرًا ما يتجاوزون الألف - لرؤية العرض، وهذا المكان محصور داخل جدرانه، ومحصور داخل مدة الحدث، هنا بالضبط تتحدد مسئوليتنا فى تقديم الطعام الجيد، تبدأ وتنتهى.

كل هذا قد يبدو بسيطًا ومتواضعًا، لكنه فى الحقيقة أكثر تحديًا من محاولة إنقاذ الإنسانية. لمدة بضع ساعات يمكنك أن تمضى بعيداً جدًا، والتجارب الاجتماعية يمكن أن تحدث، وهى أكثر راديكالية مما يمكن أن يقترحه أى زعيم قومى. تجارب اليوتوبيا التى لن نراها أبدًا طوال حياتنا يمكن أن تصبح حقيقية خلال الفترة الزمنية للعرض، والعوالم السفلية التى لم يعد منها أحد يمكن أن نزورها فى أمان. معًا، مع المتفرجين، يمكن أن نصوغ نماذج مؤقتة لنذكِّر أنفسنا بالإمكانيات التى نتجاهلها بشكل دائم. إن العرض يمتلك إمكانية تحويل الكلمات عن الحياة الأفضل إلى خبرة مباشرة، وبهذه الطريقة تصبح ترياقًا ضد اليأس. ثمة اختبار واحد فقط: هل خرج المشاهدون من دار العرض وهم أكثر شجاعة بقليل، وأكثر قوة، مما كانوا عليه حين دخلوه؟ إذا كان الجواب نعم، فلا شك فى أن الطعام كان صحيًا.

فى الستينيات أحس كثير من الناس – ليس الشباب وحدهم – بالحاجة إلى حياة مشتركة. حتى لو كانت هذه الجماعات فى المسرح غالبًا ما تؤدى إلى خليط من العلاقات التى نادرًا ما تدوم، إلا أن الرغبة القوية والمخلصة لقيام تواصل بين المؤدين كانت أمرًا لا يخفق الجمهور فى إدراكه. وثمة كليشيه شائع هو أن الضغائن وراء الخشبة تؤدى لعروض عظيمة، ولم أعرف أبدًا أن هذا صحيح. وفى مرة رأينا كيف يمكن لمختلف صور الغضب والسلبية بيننا أن تتسرب – بسهولة – إلى المتفرج، ومن خلاله – أو خلالها – تضاف نقطة سم جديدة إلى العالم، فيبدأ شعور جديد بالمسئولية يؤثر على اختيارنا للموضوع وطرائقنا فى العمل. ربما فى جمهور لا يتجاوز حفنة من الناس يمكن أن يتأثروا بما يكفى كى يغادروا المسرح وقد تجددوا على نحو من الأنحاء. ولكن حين يحدث هذا، فإن هذا يعنى أن جهود طاقم الممثلين والفنيين لم تتبدد فى الهواء.

فى ختام عرض «يو اس»، الذى لم تكن له نهاية رسمية، كان أحد الممثلين يمسك بقداحة ويشعل النار فى فراشة. وليلة بعد الأخرى كنا نصدم المتفرجين بهذه التضحية، حتى رغم أنها – فى السر – لم تكن سوى قطعة مطوية من الورق الأبيض. بعد هذه اللحظة لم يكن أحد يتحرك على الخشبة، يتجمد الفعل، تاركًا الممثلين والجمهور أمام سؤال المسرحية: «ما هذه السلسلة التى لا تنتهى من المذابح؟ وكيف يمكننا أن نحيا وهى موجودة؟». فى الليلة الأولى من العرض قام «كينيث تينان» وهو صديق عزيز لكنه كان متململاً بعمق حول ما كان يعتبره انتماءنا السياسى غير الواضح، بالصياح فى وجه تلك الجماعة التى لا تتحرك على الخشبة: «هل أنتم فى انتظارنا أم نحن فى انتظاركم؟»، فيما وراء ما يقصده، كان للسؤال رنة الصدق، كانت هذه لحظة الشك غير المريحة التى يجب أن يثيرها أى عرض سياسى، وهى بحاجة لأن ننتقل إلى الشارع، حيث ثمة أمل فى أن تستمر فى الازعاج.

فى باريس، فى سنة ١٩٦٨، بدأت – مترددًا – فى تجربة جديدة دون أن أعرف إلى أين ستأخذنى فى المستقبل. كنا نعيش فى شقة صغيرة أصبحت شقة أكبر فى شارع «جوينجو» من طابقين وشرفة صغيرة على السطح تطل على «البانثيون»، وكنا – ناتاشا وأنا – نعبر القنال بانتظام، وكان هدفنا أن نقضى وقتا أطول فى باريس حول الحضور المشعّ لمدام دى سالزمان، حيث كان حشد معتبر من الناس يستكشفون المادة الثرية والمعقدة التى تركها جوردالييف وراءه.

فى ذات الوقت طلب منى «چان لوى بارو» الذى كان يدير مهرجانًا يسمى «مسرح الأمم»، أن أخرج له عملاً شكسبيريًا، واقترحت عليه – اتساقًا مع روح المهرجان – أنه قد يكون مثيرًا للاهتمام أن ندعو ممثلين ومخرجين ينتمون لثقافات عديدة ومختلفة كى يشاركوا فى ورشة عمل.

كنت مهتماً بهذا أكثر من اهتمامى بإخراج مسرحية، حيث إن العمل الذى بدأناه فى لندن مع «مسرح القسوة» قد كشف بالفعل عن بعض المنابع المدهشة داخل الجسد الإنسانى، لكن هذه الأجساد كانت كلها بريطانية. والآن أردت أن أحذو حذو مستكشف العصر الاليزابيثى، فاكتشف قارات بعيدة عن وطنى. لهذا كان مطلوبًا من الرفاق تكوين فريق يكون منوعًا قدر الإمكان. كان ثمة مخرجان شابان: «چو تشايكن» و«ڤيكتور جارسيا»، كان عملهما أصيلاً وحرًا إلى حد مدهش، طلبت منهما أن ينضما لهذه الحملة إذا شاءا. كان كل منهما يحاول وسط جماعته أن يستكشف طرائق جديدة فى العمل، مقتنعًا بأن الوقت قد حان للانفصال عن الأفكار التى تلقى القبول حول ما يجب أن يكون عليه المسرح.

ثم التقيت – فى مكتب بارو – بممثل يابانى شاب نقى وحريص على الشكل، لم تكن لديه لغة تحت تصرفه سوى الانحناء، لكنه – تدريجًا – أصبح الممثل الذى لا يقدر بثمن، والذى لا بديل له «يوشى أويدا»، الجزء المتكامل مع مغامراتنا حتى اليوم. وجاء الممثلون الآخرون من مصادر عديدة مختلفة، وكتحية نوجهها إلى بارو جعلنا الموضوع الرئيسى لعملنا هو الطرائق العديدة المختلفة للاقتراب من شكسبير، متخذين مسرحية «العاصفة» أساسًا لنا، وكان السؤال الحيوى الأول هو كيف نقدم على الخشبة – بطريقة مقنعة ومشبعة – الأرواح والجنيات والساحرات. كنا نعرف أن عصرنا المتشكك والفاضح للأوهام لا يقدم لنا أية مفاتيح، ولكن ما لم نواجه هذا السؤال فإن أى إخراج جديد «للعاصفة» سيكون من البداية مثقلاً بالكليشيهات القديمة. قلت من البداية: «يوشى.. العب اريل!».

ولما كان يوشى لم يكتسب من الإنجليزية الأصلية سوى كلمتين أو ثلاث، فقد كان واضحًا أنه لن يستطيع عمل شىء بالنص. على أى حال، كانت الأشباح والسحرة جزءًا من عالم حياته اليومية، وكان تدريبه الصارم فى مسرح «النو» قد علَّمه قاموس الكائنات فوق الطبيعية. حين

وقف، حتى قبل أن يتحرك، اكتسب جسده لونًا من الخفة الخاصة، وجاءت الدفعات من مصدر للطاقة مختلف كل الاختلاف عن هذا الذى نعرفه فى العادة، لترسل ركبتيه وذراعيه إلى أعلا كمن يرقص رقصًا خفيفًا على وجه السماء. إنه طائر لم يكتشف بعد، هذاالذى شرع فى الطيران أمام عيوننا، مطلقًا صرخات متلكئة ذات إيقاع، ثم يتوقف فى لحظات من السكون كأنه مرسوم على لوحة من الورق. لا يستطيع أى من المحترفين الآخرين أن يخلق مثل هذه الصورة التلقائية، رغم أنها تحدثت إلينا جميعًا على نحو مباشر مكافئ. وما أثار اهتمامنا أكثر هو أن يوشى لم يكن يقدم صورة من مخزون المسرح اليابانى الكلاسيكى، بل على النقيض، دون أى إعداد، ولكن بالاستعانة بكل المصادر فى جسده المدرب تدريبًا جيدًا، استطاع أن يخلق، فى لحظة واحدة، صورة جديدة بوسعنا جميعًا أن نشاركه فيها. ووضح لكل واحد فينا ما الذى جمعنا معا: أننا لم نكن نحاول أن نتبادل المناهج ولا التقنيات، ولم نكن ندعى أن بوسعنا الوصول إلى لغة مشتركة إذا جمعنا معًا نتفا وقطعًا من الإطار المرجعى لكل منا. إن هذا أمر عسير جدًا على عقل القرن العشرين أن يتقبله، حيث قادنا رعبنا مما لا يمكن تعريفه أو تحديده لأن نعتقد أن كل جانب من جوانب السلوك الإنسانى لابد أن يكون صادرًا عن شروط وراثية أو اجتماعية. على أى حال، لقد وجد المسرح كى يجعلنا أكثر تفتحًا على رؤية أوسع.

وكانت الحكومة الفرنسية قد أعارتنا معرضًا حجريًا متسعًا، كان معدًا لمعارض السجاد، داخل «موبليه ناسيونال»، وهو مخزن كان يدخل إليه ويخرج منه الأثاث الخاص بالموظفين، وحين كنا نعمل بحمية داخل جدرانه كانت البلاد خارجة تتأهب للانتفاض. وقد ظهر الإعلان الأول عما أصبح معروفًا بعد ذلك «بأحداث ١٩٦٨»، أو ببساطة «٦٨» حين كنت فى طريقى إلى المطار لاستقبال ممثل كان مشاركًا فى ورشتنا. وأنا أقود

سيارتى راجعًا فى باريس كانت حركة السير كثيفة على نحو غير عادى، وبقيت تزداد كثافة حتى توقفت تمامًا. وبالمصادفة كنا أمام مقهى، خرجت ناتاشا والزميل القادم وجلسا إلى طاولة، وطلبا القهوة وهما على أهبة الاستعداد لأن يقفزا إلى السيارة إذا انطلقت حركة السير، وبعد شرب القهوة مرتين، وكنت قد جنحت بالسيارة عدة أقدام، طلبا إفطارًا كاملاً. وبعد أن فرغا من هذه المتعة وكنت قد وقفت بالسيارة مقابل طاولتهما لم نخفق فى أن ندرك أن ثمة شيئًا غير عادى موشك على الحدوث. وحين بلغنا المدينة عرفنا أن ما بدأ فى البداية كحركة صغيرة من الاضطراب الاجتماعى انتشر فجأة كالنار فى الغابات فى كل أنحاء البلاد، والطلبة فى المقدمة فى كل مكان، ثم فى أوربا الغربية كلها. وفى اليوم التالى كنا قريبين من الأحداث بحيث شاركنا فى مسيرة صامتة عبر المدينة، وسرعان ماكنت أتوجه بالشكر لصانعى «ڤولڤو» لأنهم أعدوا هذه المركبة الثقيلة، فعلى حين تم سحب جميع السيارات فى شارعنا أمام المتاريس بقيت سيارتى فى مكانها، دون أية أضرار.

على الفور، ترك الممثلون الفرنسيون الورشة كى يلقوا بأنفسهم فى خضم الأحداث، وكانوا يأتون لزيارتنا كل يوم، لا ليجلبوا لنا أخبار الانتفاضة فقط، ولكن أيضًا كى يستمتعوا – كما قالوا – بذلك الركن الصغير من الهدوء الذى استطعنا المحافظة عليه. كنت أقل تأثرًا منهم باكتشاف مفاجئ أن كل شىء يجب أن يطرح للتساؤل، فقد كان هذا بالضبط ما جاء بنا معًا، وأحسست – أكثر من ذى قبل – بأننا يجب أن نواصل ما بدأناه فى مجال عملنا. أما فى الخارج فقد كان صعبًا أن نكتشف ما هو عيانى، وما هو مجرد أحلام.

وكان ثمة بالضرورة قدر من الإثارة، ولكن لأن العنف كان محصورًا – بصرامة – فى مساحات محددة، فقد كان يكفى أن تعبر الطريق لتصبح فى مأمن من الغاز المسيل للدموع وفى العالم الهادئ لربيع باريسى. وفى يوم راحتنا كنت أجلس مع صديقة فى مطعم يونانى صغير، كان ظهرها

إلى النافذة، ونحن نثرثر امتلأ الشارع الصغير فجأة بأشباح استبد بها الفـزع، تجرى وتراوغ وتحـاول أن تتـجنب رجـال البـوليس بخـوذاتـهم السوداء ودروعهم، وهم يهجمون مستخدمين هراواتهم، وداخل المطعم لم يكن ثمـة رد فعل، ولا اهتمـام بما يحدث على الجانب الآخر من البـاب، وتقـبلتُ، بفـضـول، هذا الاصطناع الغـريب، ناظرًا إلى وجه صـديقـتى فى لقطة مقربة كما فى فيلم، مع الأحداث الخطرة فى الشارع، خارج البؤرة، وراءنا.

وأثناء النهار واصلنا عملنا بسلام فى تجاربنا، وحين هبط المساء تجـولنا فى الشـوارع. وفى واحدة من الأمسيـات المتـأخرة، وفى الطابق الأول من مقهى «كافى دى فلير»، جاء شاب مستثار أبيض الوجه، ليقول أن قائده، القابع وراء المتاريس فى مسرح «الأوديون» الذى كـان الطلاب قـد احـتلوه، يريد أن يرانى. قـبلتُ على الفـور، وقـادنـى عـبـر الشـوارع الجـانبـية، ننزلق مسرعين بين مواقع البوليس حتى بلغنا بابًا جانبيًا للمسرح، وعلى الخشبة كان ثمة ماراثون لا يتوقف من الحديث، بدأ أول المساء، وبدا الآن مكرورًا مطلق العنان. كان الجنس طلبًا للمتعة يمارس فى الممـرات، غـارقًـا فى لامبـالاة المخـدر والقـذارة، وقد استـولى باعة المخدرات وقطاع الطرق والمشعوذون على المسرح، وكان الملل طاغيًا على الحفنة الأخيرة من المستمعين الذين ما يزالون يكتبون ملاحظاتهم على عجل، جالسين فى المقاعد الأمامية.

وفى غرفة صغيرة لتغيير الملابس، مفروشة بالحرير الأحمر، تحدثت لمدة نصف ساعة مع مثقف متوتر وشاحب، ورغم أنه كان يقـاطع دائمًا بدخول مساعديه العسكريين ومعهم تقارير حول المتاريس التى سقطت وتلك التى أعيد الاستيلاء عليها، وهو يعطى تعليماته بمظهر عظيم من الكفاءة والانضباط، إلا أن كل ما كان يريده منى هو إجراء حوار جاد حول ثقافة المستقبل. وقد وجدت أنه على معرفة رديئة، وغير جذاب، وضاربًا فى نفس الطرق الزائفة، مرتبكًا وملغزًا. وبعد عدة أسابيع عرفت،

ببساطة، أنه كان جاسوسًا للبوليس، يلعب دور المثقف محطم الأفكار القديمة، مقدمًا صورة ملوثة لما قدمه چينييه فى «الشرفة» عن عالمٍ مصنوع من المرايا.

جاءت فتاة ڤيتنامية جميلة، كنت أعرفها، لترانى، كانت متأثرة جدًا وهى تحكى عن صديق طيب من أصدقائها، شيوعى قديم، من الطليعة غير القابلة للفساد. كان مؤمنًا إيمانًا عميقاً بالثورة وبالنموذج الإنسانى الماركسى، ومع مرور السنين، ومثل كثيرين من المثقفين الباريسيين، كان قد استقر على جناح يسارى مريح، وجود على الضفة اليسرى، يكتب عن المجتمع المتحول الذى كان يعرف، فى قلبه، أنه لن يراه. ثم جاءت أحداث ١٩٦٨ المفاجئة وغير المنتظرة لتغير كل شىء فى هذا الرجل الأشيب، فاندفع إلى الشوارع مثل أى طالب، وقد تجددت أحلام واقتناعات شبابه. بعد هبوط الظلام، كان هذا المقاتل العجوز يذهب إلى «السوربون»، فهنا كانت الأعلام ترتفع خفاقة، والسيطرة للخيال، وأحس بأن الحواجز قد سقطت، وأن الحب والفرح أصبحا الأنفاس الطبيعية لطريقة جديدة فى الحياة. وكل يوم، كانت المعجزة تستمر. وذات مساء، كان يبدو للمراقب الخارجى أن التحرر قد بلغ الأوج، فالموسيقى والرقص والشعر العفوى كانت ما تزال تتدفق معبرة عن فرح حقيقى، لكن الرجل العجوز لم ينخدع. مضت به حساسيته إلى ما وراء رغباته، لقد رأى الدودة غير المرئية، رأى القرحة تغزو الريعان، وقف بهدوء فى ركن يرى ويسمع، ثم ذهب إلى بيته وأنهى حياته.

وقد أزعجنى هذا الحادث افترة طويلة. فيما مضى، قبل سنوات كثيرة، كنت فى كوبا عقب الثورة مباشرة، وهنا أيضًا خبرت النشوة المسممة للتحرر المفاجئ، واعتقدت – بسذاجة – أن هذا يمكن أن يدوم، دون أن أفهم العملية المعقدة التى تتطور عقب كل بداية جديدة. وقد أوضحت أحداث ١٩٦٨ – بحدة أكثر – كيف أنه فى كل نشاط – مهما كانت أهدافه جديرة بالإعجاب – يبقى شىء أساسى ناقصًا، لأن رؤية

المشاركين فيه هى – بالضرورة – غير مكتملة. بعدهات بسنوات، أخبرنى واحد من أهم الذين التقيت بهم فى العالم الصلب للنضال السياسى وأكثرهم تأثيرًا، شبيه غاندى، زعيم اتحاد عمال المصانع المهاجرين فى كاليفورنيا، «سيزار شافيز»، بأنه كان دائمًا يصغى ويراقب بعناية الحركات الكامنة للطاقة فى عملية تنظيم إضراب. قال إنه يستطيع الانتظار فى صبر، ولا يبدد تدخلاً فى اللحظة غير الملائمة، لأنه يعرف أنها غير مجدية، بل يمكن أن تكون معادية للإنتاج. يمكن أن يبقى مراقبًا ومستمعًا، متأهبا للوثوب إلى الفعل حين تبلغ الأمور درجة الضغط المناسبة. كل شىء يقوم ويسقط، وأنه لمن الصعب جدًا أن نتقبل وجود قوى لا نستطيع السيطرة عليها ولا الزوغان منها. هذا التعرف هو الذى يعيننا على أن نبقى جزءًا من حركة اجتماعية دون آمال وهمية أو اتهامات مضادة لا تقوم على أساس.

على أى حال، لقد وضع هذا الاضطراب الحكومة الفرنسية فى حالة صدمة، وفى رعب أغلقت كل البنايات الرسمية. ووجدنا أنفسنا فى الشارع، وحيث إن فريقنا كان الآن أكثر تلهفًا لإكمال العمل، فالحل الوحيد أمامنا كان العودة إلى إنجلترا. وهنا كنا بحاجة للمال، ولحسن الحظ كان ثمة أفراد كرماء يسَّروا لنا أن نبدأ من جديد فى لندن. ووجدنا فى «المبنى الدائرى» مساحة «بارثينون» من العصر الفيكتورى، مهجورًا، معدًا للقاطرات، كان الكاتب المسرحى «ارنولد ويسكر» قد أنقذه وحوله إلى مساحة للأداء. الآن وجدنا أننا نستطيع أن نحقق التزامنا الأصلى، ونعرض نتيجة عملنا على الجمهور. كنت أغامر مرة أخرى بافتتاح عمل تجريبى أمام الإنجليز الساخرين الذين لم نوفر شيئًا لأجلهم. وحين وصلوا كانوا منزعجين لاكتشافهم أنه ليس ثمة مقاعد، بل تم تزويدهم بمضارب منزلية الصنع حتى يستطيعوا أن يتحركوا من مواقعهم بسرعة حين تتجه نحوهم سقالة متحركة خطرة. وبعد أن وضعت تلك المنصات فى المكان حسب أنماط عشوائية، بدأ المؤدون يغنون تلك الشذرات من

«العاصفة» التى أعيد بناؤها تمامًا، والتى طورناها معًا. ومرة ثانية: ارتفعت حواجب كثيرة.

قد يسألنى الأصدقاء : «فى زمان مثل هذا، ما الذى يمكن أن يثير اهتمامك فى مسرحية للأطفال مثل «حلم منتصف ليلة صيف؟»، وقد دهشت، فإننى لم أفكر أبدًا فى هذه المسرحية باعتبارها مسرحية للأطفال، أو حتى كمسرحية مصطنعة، بدت لى مسرحية تتناول – بشكل مطلق – حقائق إنسانية، وبوجه خاص حقيقة الحب. إنها مسرحية تعمل على مستويات متعددة، ومهمة العرض أن يجعل كل مستوى منها حقيقيًا وصادقًا مثل بقية المستويات. وعلى نحو ثابت فإن مستوى الجِنِّية يعانى اليوم – على خلاف عصر شكسبير – فالأطفال الصغار وحدهم هم الذين يطلب منهم أن يصدقوا وجود الأرواح، وكان لدىَّ حدس – غذاه العمل فى مسرحية «العاصفة» – بأن ثمة طريقة لإعطاء العالم غير المرئى واقعية معقولة، وقد تأثرت تأثرًا خاصًا بعرض لفنون الاكروبات الصينية رأيته فى باريس. على خلاف السيرك الغربى، حيث يعرض الفنانون قوتهم بطريقة استعراضية خشنة، فإن الصينيين كانوا يلبسون زيًا موحدًا من قمصان وسراويل بيض، وتغطى الأكمام عضلاتهم، قدموا أعمالاً بطولية مدهشة بدرجة من السهولة جعلتهم يتلاشون فى المجهول، تاركين مكانهم انطباعًا بالسرعة الخالصة والخفة الخالصة والروح الخالصة. والنتيجة التى خلصت إليها هى محاولة تقديم «حلم منتصف ليلة صيف» بفريق مختلط من ممثلى الشكسبيريات وفنانى الأكروبات الصينية. ولم يبد هذا أبدًا كإمكانية عملية، لكن ورشتنا الباريسية قد أثبتت أن مثل تلك المهارات لم تكن خارج مدى الممثلين المحترفين، هكذا تجنبت ما يمكن أن يكون نزعة هزلية ولجأت إلى «تريڤو نن»، الذى كان – كمدير لمسرح شكسبير فى ستراتفورد – يجمع – بمهارة – فرقة من شباب الممثلين المتميزين، وطلبت منه أن يختار طاقم الممثلين، وهو ما فعله باستبصار عظيم.

حين بدأنا البروڤات، كان هدفى أن أشرع فى كل الاحتياجات المختلفة

للمسرحية متزامنة، وأن أضمها معًا فى مشهد تتغير ألوانه وأشكاله (كاليدوسكوب) للعمل الذى يستند إلى تجاربنا السابقة. وقد أدى هذا إلى ما يشبه لغز الصورة ذات الأجزاء الممزقة، وحملت جماعة الشباب العبء عدة أسابيع، فقد كان مستحيلاً أن يرى أى واحد كيف يمكن أن تجتمع هذه القطع المختلفة وكيف تتلاءم. كل يوم كنت أبدأ بالتمارين الرياضية كى تصبح الجماعة فى حالة فيزيقية ممتازة، تاليًا: كنا نمارس ألعاب السيرك، ثم نقوم ببعض الارتجالات الكوميدية لتشجيع الابتكار، وتذوق نكهة التمثيل من أجل التمثيل. إن المسرح يتحول إلى صناعة مميتة إذا لم يكن المؤدى هناك يلعب . إن الأداء يجب أن ينظر إليه من حيث هو رياضة مفرحة، وقد كان هذا دافعًا أساسيًا وراء العمل، لكننا أيضًا حاولنا تقديم ارتجالات واقعية جدًا، كى نقدم لأولئك الذين يمثلون العمال العاديين «الميكانيكيات الخشنة» للواقعية الملتصقة بالأرض. وفيما بعد، فى كل يوم لدينا موسيقى وغناء ورقص، حتى تأتى اللحظة التى تصبح فيها الأجساد مرهقة لدرجة أنها ترتمى بسعادة على وسائد على الأرض. حينذاك فقط نبدأ قراءة المسرحية. وكانت هذه القراءات تهدف، ببساطة، لأن ينصت كلٌ لأصوات الآخرين، وترْك النص ينساب إلى داخلنا، دون تعليق أو تحليل. فى البداية قرأ كل فرد كل الأدوار بالتتالى، ومن ثم لم يكن هناك احتكار للأدوار، وبعد الأيام القليلة الأولى أصبحت القراءة أكثر دقة. مع أجساد دربت تدريبًا حسنًا، وجماعة أكثر انفتاحًا أحدها على الآخر، أصبح ممكنًا أن نناقش النص، وحتى أن نحلل الطبيعة الخاصة للشعر دون الوقوع فى المقاربة الثقافية التى لابد منها إذا بدأت البروفات بالمناقشات حول الطاولة. إذا لم يكن الجسد كله يقظًا ومنغمسًا، فمن المقدَّر أن يستمد الأفكار من تلك المناطق من الدماغ المألوفة والبالية من فرط الاستخدام، على حساب المستويات الأكثر إبداعًا.

ونحن نستكشف طرائق جديدة فى العمل، جئنا - للمرة الأولى - بأطفال ليشهدوا البروفات. ساعتان قضاهما الأطفال، أحيانًا حائرين،

أحيانًا قلقين، لكنهم فى لحظات أخرى كانوا مفتونين، وانكشفت لنا حالة عملنا كما لو كانت معروضة بأشعة إكس على شاشة مضيئة. من خلال استجابات الأطفال رأينا ما الذى يمكن أن نعتمد عليه، وما الذى كان انغماسًا فى الذات وكئيبًا أو مكرورًا وغامضًا. وقد شجعنا هذا على أن نقوم بعد عدة أسابيع بتجربة أخرى، ونحن ما نزال فى مرحلة البروفات قدمنا إخراجًا مرتجلاً للمسرحية فى نادى برمنجهام الاجتماعى، أمام شباب محليين متمددين على الأرض، وبينهم يتمدد «بوتوم»، وقد غطى وجهه بصفحة الرياضة فى جريدة يومية. وقد استغنينا عن الأدوات المسرحية، وعن الأفعال والابتكارات التى طورناها معًا طوال الأسابيع، وأعدنا ارتجال كل شىء فى الحال، مستفيدين من كل ما تقدمه لنا هذه المساحة الجديدة. وهكذا ولد العرض وبه طزاجة حقيقية وحيوية. وحيث إن المشاهدين كانوا يعرفون أن العرض أُعدَّ خصيصًا لهم، فقد كانت استجاباتهم دافئة، وأعدت هذه الاستجابة الممثلين فأضافوا لابتكاراتهم. وحين رجعنا إلى ستراتفورد وبدأنا البروفات للمرة الأولى على الخشبة الفسيحة فى مواجهة القاعة الباردة الفارغة، اكتشفنا – ساخطين – أننا لن نستطيع استخدام تلك الابتكارات الجديدة التى كانت خشنة وفعالة، وكان هذا الدرس مهمًا، فالمساحة الأكبر تتطلب وسائل أخرى، وسائل تزيد من تركيز الممثل وتعينه على إسقاط ما عنده عبر المسافة، وثبت لنا أن ألعاب الترابيز والتأرجح والركض والتشقلب والألوان الأولية فى الثياب، وكل ما ابتهج له الجمهور فيما بعد، إنما هى ضرورة مطلقة فى المسرح ذى البرواز. لكن التجربة المرتجلة فى برمنجهام كانت مهمة، لأنها أطلقت طاقات جديدة، ومزيدًا من الحرية بين الجماعة، مما أعطى العرض فى النهاية نكهته وفتنته.

فى العرض السابق على العرض للجمهور، جاء عرض «حلم منتصف ليلة صيف» كارثة تامة الشروط، وأمسك الأصدقاء الذين كانوا حاضرين بيدى مرددين كلمات وإشارات مألوفة تعبر عن المودة والتشجيع التى

تسبق عادة الفشل الكامل. وإذا كان هذا العرض الأوليّ قدم كما هو فى ليلة الافتتاح الرسمى لكانت «حلم منتصف ليلة صيف» قد غرقت دون أن تخلف أثرًا، لكن الرحمة كانت موجودة أيضا، فقد كانت لدينا سلسلة من العروض السابقة للعرض على الجمهور، وأعاننا عملنا الشاق بالنهار فى ضوء الملاحظات التى تبدى لنا فى الليل، على إحداث بعض التغيير، نقاط من التوافقات الدقيقة أزاحت من الطريق تلك السدود التى أعاقه العمل عن الحياة فى عرضه الأول. وكان هذا انعكاسًا للحكمة العملية العميقة وراء النظام الأمريكى القديم فى إعداد العروض الموسيقية عبر أسابيع من المحاولات والأخطاء على الطريق. وقد كشفت لى أن الحاجة للتعلم من الجمهور لا تنتمى إلى العمل التجارى وحده، بل على العكس تمامًا، فقد أصبح واضحًا لى - أكثر من ذى قبل - أن المتفرجين مكوِّن لا ينفصل عن كيمياء العملية المسرحية، وزاد تصميمى على تحقيق مزيد من الفهم لهذا الأمر.

وعلمتنا الخبرة أيضا أن للإخراج جانبين متميزين، يمكن إذا دعت الحاجة فصل أحدهما عن الآخر. هناك أولاً «الإخراج بمعنى إعداد المشهد» (mise en scéne) ، أو الإخراج الخارجى الذى ينتمى - بشكل خاص - إلى الشروط الفيزيقية التى يقدم فيها العرض، هذه الشروط تشمل قاعة العرض، وارتفاع الخشبة وعرضها، وعدد المشاهدين وما إلى ذلك. ثم هناك الإخراج الخفى أو الخبىء، وهو تلك الشبكة غير المرئية من العلاقات بين الشخصيات والتيمات التى تتطور خلال البروفات، وله وجوده الخاص المستقل عن الشكل الخارجى، ويمكن أن يتيح مولد إعداد للخشبة جديد ومختلف إذا تغيرت الشروط الخارجية. ذات يوم اتفقنا: «تريفور نن» الذى أخرج «هاملت» و«تيرى هاندس» الذى قام بإعداد الخشبة «لريتشارد الثالث»، وأنا، على القيام بتجربة مثيرة. أخذ كلٌ منا إخراجه من ريبرتوار الموسم السابق إلى لندن، وطلبنا إلى الممثلين أن يرتجلوا، كلٌ بدوره، فى تلك المساحة غير المحددة «للمبنى الدائرى».

هنا ليس ثمة مركز، ليست هناك نقطة بؤرة متميزة، وسبعمائة أو ثمانمائة متفرج يجثمون فوق أجزاء مختلفة من الأرض الحجرية الواسعة، وكان على الممثلين، لحظة بعد لحظة، أن يجدوا حركات جديدة وأفعالاً جديدة تنتج صوراً طازجة، أى أن كل ما يسمى، عادة، بالإخراج يجب أن يتغير. وفى حالة «حلم...» فقد تخلينا عن الحبال وألعاب «الترابيز»، ولما كانت هذه تبدو للجميع على أنها أساس عملنا ذاته، فقد كانت التجربة تنطوى على مخاطرة. على أى حال، أحسست بأننى أستطيع أن أثق بطاقات الممثلين، وربما بما هو أكثر أهمية، أعنى فهم المسرحية الذى كان قد أصبح طبيعة ثانية لهم، ومن أجل التعبير عن نفس الأفكار والمشاعر فى هذه الشروط الجديدة، كانوا بحاجة إلى ابتكار أكروبات جديدة، مستغلين كل السلالم والأعمدة والأبهاء الموجودة فى المبنى. وكان ما تراه فاتنًا، دون العمل المتصل على الارتجال فى البروفات، لم يكن هذا ممكنًا، أما الآن فإن الجماعة – عفو الخاطر وفى اللحظة ذاتها – كانت قادرة على أن تستبعد النمط الأساسى للصور وتستبدلها بأخرى دون أن تفقد أيًا من المعانى الأساسية.

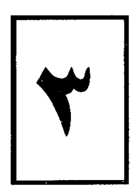
لولا الفترة الطويلة من البحث التى سبقته، لم يكن أى من هذا كله ممكنا. إن طرائق جديدة من العمل تتفتح ونحن لم نكد نخدش السطح، ولم يكن ثمة سبب يدعونا لأن نستريح، لكننى رغم هذا لم أستطع منع الإحساس بأننا بلغنا نهاية خط معين، وما جعل الأمور أسوأ أنه الآن، و«حلم...» تأخذ طريقها، لم يتوقف الأصدقاء والصحفيون عن طرح السؤال نفسه، كان يبدو بقصد حسن لكنه كان توقفًا يدفع للجنون: «وماذا بعد؟».

وماذا بعد؟ مثل كل الأسئلة المهمة، ذهب هذا السؤال إلى ما تحت الأرض وبقى غافيًا هناك. ومضت سنة، ثم فى يوم ما اجتمع ثلاثة منا،

أصدقاء قدامى، ممثلان ومخرج، فى الدانمارك لإعداد فيلم عن «الملك لير»، وخرجنا فى رحلة على ظهور الخيل قبل بدء التصوير، وحين ترنحت الفرسة التى أمامى وألقت براكبها إلى الأرض، كبحت اللجام بحدة، وفى الوقت الذى استغرقه ميلى إلى أحد الجانبين، كانت الفرسة التى بلا راكب قد غاصت فعلاً حتى عنقها فى الرمال، ونهض «بوب لويد» بعناء على قدميه، وترجلت أنا، وانزلق «بارى ستانتون» - الذى كان ورائى مباشرة - عن السرج بحذر إلى الأرض التى كانت ملساء ثابتة، ولا شىء يدل أين تختبئ حفر الرمل الناعم الخائنة. وتوقفت الفرسة عن الغوص، الآن أصبح رأسها وكتفاها وكفلها العظيم وذيلها فوق مشهد أرض «جوتلاند» الرمادية العارية، وحيدة كأنها القمر. واحترنا أين يمكننا أن نذهب طلبًا للعون. ونهض بارى فى وثبة أمل، فى حين أقعينا، أنا وبوب، على جانبى الفرسة التى كان أنفها ينبض وهى تصدر أصوات طمأنينة خافتة. كانت قصيرة بيضاء برميلية الشكل، ومثل كل أفراس النرويج، كانت رقيقة ناعمة على ثقة من مواطئ أقدامها، لا تفقد توازنها حتى فوق صفائح الثلج حيث تتعثر وتنزلق أفراس أخرى. لقد اقتنصتها الرمال المراوغة، لكن توازنها الداخلى لم يهتز رغم ذلك لأنها بدت، فى حضورها الثابت، هادئة تمامًا، وحذونا حذوها فانتظرنا هادئين، ومضت ساعة ولم نسمع أى صوت لحوافر مطمئنة أو قعقعة جرَّار منقذ يحمل رافعة ترسلها السماء. ولما لم تكن ثمة رياح فقد استقر الثلج بخفة على أكتافنا وعلى عُرفها الكثيف.

فجأة ودون إنذار، التوت كتلة الفرسة وارتفعت، نهضت قائمتاها الأماميتان، ثم اندفعتا للأمام، فإذا هى خارج الحفرة منتصرة، تقف على أرض ثابتة، تتنفس تنفسًا ثقيلاً، وترسل سحبًا من البخار عبر الهواء البارد. بعدها بلحظة واحدة جاءت شاحنة تقل مزارعين كانوا محبطين لأنهم لم يقدموا أى عون لنا، حككتُ أنف الفرسة ونظرت بإعجاب فى عينيها. بحكمة قديمة من الشمال الأوربى ظلت بصبر تستجمع قواها،

وحين أحسَّت بأنها مستعدة تمامًا قامت بعملها الفريد الناجح. وبدا أنها تتحدث إليَّ، وقد وعيت درسها. نعم، أنا أيضًا يجب أن استمر فى بذل الجهد. إن تغيرًا كبيرًا فى الحياة أصبح واجب السداد.



لسنوات، حين كان يوجه إلىَّ السؤال الذى لا مفر منه: «لماذا تنتقل إلى باريس؟»، كنت أجيب الإجابة التى تناسب صاحب السؤال، والصحفى - فرحًا - يكتب الجواب على عجل. والآن أوقن أن كل هذا الكتاب هو إجابة كاملة - نسبيًا - عن هذا السؤال: لماذا باريس؟.

فى إنجلترا، ينظر إلى التجربة الفنية، فى الأغلب، نظرة تشكك، أما فى فرنسا فهى جانب طبيعى من الحياة الفنية، وإننى أعرف أننى سألقى الترحيب إذا عدت إلى باريس، لو أننى اتخذت القرار بأن أعيش هناك. ولباريس تراث طويل فى كونها بوتقة صهر للفنانين من كل أنحاء العالم، ورغم أننى لم أفكر فى نفسى أبدًا باعتبارى فنانًا، إلا أن ثمة خيطًا طويلاً يعود إلى مغامراتى الممتعة الأولى فى مسرح البوليڤار، ويمنحنى ارتباطات كافية لأن أكون واثقاً من أننى يمكن أن أجد مساحة مناسبة لأن أكسب عيشى. إن التجربة الأولى التى عملت فيها مع فرقة دولية فى ١٩٦٨ أتاحت لى أن أستكشف طريقًا للعمل، أود الآن - بعد عامين - أن أستكمله، وهكذا.. فى ١٩٧٠ وضعت خطة لإنشاء مركز دولى نستطيع أن

نمارس فيه الأبحاث عن المسرح.

ولسنوات طويلة، ظللت معفى من مسئولية الإدارة، فقد كان ثمة تنظيم يرعى هذا الأمر، ومنتج، وإدارة، أو مسرح تدعمه الدولة يوفر لى العناصر التى أحتاجها. الآن، وأنا فى الخامسة والأربعين، شعرت بأننى يجب أن أتولى هذه المسئولية التى تليق بالراشدين، وهكذا.. للمرة الأولى فى حياتى دخلت مجالاً كنت دائمًا أتخوف منه. وكان هذا يعنى التعامل مع المال فى كل الجوانب، سواء كان مالاً يتعين الحصول عليه أو مالاً يتعين إعادة توزيعه، واكتشاف الجوانب الإيجابية والسلبية لكلٍ من هذه العمليات، ووجب علىَّ أن أتعلم لعبة جديدة هى توفير الاعتمادات المالية، مما أدى بى إلى تجارب مثيرة، مثل أن أجد نفسى جالسًا إلى مائدة عشاء فى نيويورك، أنتظر القهوة قبل أن أطلب الدولارات، وأراقب المضيفين ذوى الابتسامات وهم يلعبون لعبة القط والفأر - فى سادية واضحة - وهم يتناولون طعامهم ببطء. وسرعان ما اكتشفت أن البحث عن رعاة لأنشطتنا كان يعنى طريقة كئيبة وموحشة للحياة، فإلى جانب حفلات الكوكتيل والغداء، كان هذا يعنى إبداء الإعجاب بمجموعات الأثرياء من اللوحات أو المنحوتات، وإجراء مكالمات تليفونية طويلة حافلة بالنمائم ليست سوى مضيعة للوقت. كذلك تعلمت القواعد التى تلقى قبولاً أكثر فيما يتعلق بشحذ الأموال الموقوفة لتلك الأنشطة، ووجدت فيها شكلاً جادًا. ولطيفًا من الرعاية الفنية التى تشابه الحياة الأكاديمية، وأفسحت الحياة الاجتماعية المجال لكتابة صفحات لا حصر لها من الاقتراحات والتقارير وقبول دعوات الغداء فى قاعات الطعام المعدة للاجتماعات، كما لو أننا عدنا إلى كلية اكسفورد نناقش طبيعة التراجيديا الإغريقية بعقول مدرسية متحمسة.

وكل الأموال المخصصة حريصة وحذرة. بحكم القانون يجب إنفاق مبلغ طائل محدد فى كل سنة، من ناحية يرتاح المسئولون حين يجدون من يمد يده ليأخذ هذا المال منهم، ومن الناحية الأخرى هم معرضون دائمًا

لنقد قاس، ومن ثم فكل منحة تعرِّضهم لسيول من النقد من جانب الحزبيين، فكل مسئول يتقاضى راتبًا كبيرًا يجب أن يظل على انتباه دائم، ولكي يحصل الطلب على موافقة يجب أن يكون مضمونًا في وقته. وغير معرِّض للنقد فيما بعد. وكان للأموال التي تخصصها مؤسسة «فورد» مسئول وهو «ماك نيل لويرى» تدين الثقافة الأمريكية دائمًا بالكثير لتبصُّره وحزمه، وقد تلقى اقتراحي بترحاب كبير، لكنه لسبب غير مفهوم لأحد خارج تلك الشبكة المعقدة لسياسات تخصيص الأموال، يستطيع أن يمنحنا ٥٠٪ من ميزانيتنا بشرط أن تقتنع مؤسسات أخرى بملاءمة هذه المنحة. كنا بحاجة لثلاثة ملايين دولار على ثلاث سنوات، وكنت سأضيع تمامًا لو لم تقدني تقدمات كثيرة إلى مناصر ومستشار مدهش هو المؤلف الموسيقى «نيكولاس نابوكوف»، وهو رجل طويل القامة، مراوغ، له رأس ذاوية لكنها تليق بالأبطال، أمتعته الحياة وخدعته، فهو يخفى غضبه الخبيء وراء قناع من الفكاهة والثقافة الأكاديمية، له حاسة روسية غير عادية وقدرة على ضم المناورات الغامضة لعملية تخصيص المال، في دمه حدس ومكر رجل دولة أوربى من القرن التاسع عشر، في شقته ذات الحجرتين في قرية «جرنيتش» جلسنا جنبًا لجنب على سريره، وهو ينفِّذ استراتيجيته، يخبط على ركبته بمرح قبل أن يلتقط التليفون ليجرى المكالمات الضرورية. وقد رتب لي موعدًا مع رئيس مؤسسة ثرية تعمل في قطاع البترول، يديرها - شخصيًا - ملياردير من تكساس اسمه مستر أندرسون. وحين وصلت إلى مكتب مستر اندرسون في نيويورك لم يكن ثمة مكتب، لم يكن هذا مكانًا للأعمال، كان مساحة يابانية فارغة، مزودة - بأناقة - بعدد قليل من الموائد والمقاعد التكعيبية. جلست على مقعد متأهبًا لانتظار طويل حين بدا مستر أندرسون، طويلاً. موفور الصحة، لوَّحته الشمس، صافحني بحرارة ليعتذر بأنه ليس لديه الوقت الآن، وأحضر دفتر مذكراته: لا، ليس غدًا، ولا اليوم التالي، ولكن الثلاثاء. هل يناسبك ظهر الثلاثاء؟ بالطبع، قلت. وهو يصافحني للمرة الثانية أضاف

كما لو أنها فكرة طارئة: «ليس هنا، أنا سأغادر نيويورك، فليكن فى «أسبن..».

قال نيكولاس: «بالطبع. يجب أن تذهب..».

– «هل اتصل بمكتبه للحصول على تذكرة الطائرة؟».

– «شيء سخيف. اشترها بنفسك. إن هذا استثمار..».

«أسبن» فى ولاية كولورادو على مبعدة طيران نصف يوم من نيويورك، وعرض نيكولاس، الذى تتشمم أنفه رائحة الدم أن يأتى معى.

وفى «دنفر» غيَّرنا الطائرة بأخرى صغيرة ذات ستة مقاعد. كان طيرانًا كثير المطبات يخترق السحب الكثيفة بين قمم الجبال حتى وصلنا منتجعا للتزلج يرتفع كثيرًا فوق سطح البحر اسمه «اسبن». هنا أقام نفس فاعل الخير، عن طريق الأموال المخصصة أيضًا، جامعة فائقة الامتياز.

فى المساء كنا نتناول المشروبات فى بيت أستاذ فى المنتجع أراد أن يرينى مجموعته من أعمال الفن الشعبى، وحين دخلنا إلى القاعة، وعلى طاولة صغيرة إلى جوار الباب، وسط البريد الذى وصل لتوه، كانت ربطة صغيرة ملفوفة فى ورق بنى اللون ومربوطة بخيط. قال الأستاذ على نحو عرضى وهو ينقر باصبعه على الرابطة: «إنه تمثال مبكر جدًا للمسيح..»، ثم دخلنا غرفة الجلوس كأننا دخلنا كهف «علاء الدين» لما حوته من الأعمال الفنية. كان «جو سلاتر» صديقًا جيدًا من أصدقاء نيكولاس، وكان يدير «معهد اسبن»، وكان إلى جانب مشروعنا تمامًا، كان ينظر حوله بقلق بالغ، وشرابه فى يده أخذنا إلى جانب: «لقد هبطت أسهم أندرسون هبوطًا حادًا بعد ظهر هذا اليوم، كان هناك هبوط مشهود فى «وول ستريت»، ولا أتصور أنه يوافق على منحة فى وقت مثل هذا..». على أى حال، واصل حديثه: اندرسون لم يصل بعد، طائرته الخاصة ستأتى به فى الصباح التالى قبل موعد الظهيرة، والأمل الوحيد الباقى تمثل فى أنه لم يقم بإلغاء رحلته.

كان مساءً كئيبًا، وحين نهضت فى الصباح التالى كانت الجبال قد

اختفت تحت ملاءة كبيرة من الضباب الأبيض الكثيف، وبعد الإفطار ذهبنا لرؤية «چو» الذى كان أشد تشاؤمًا: «إن الأسهم مازالت توالى هبوطها، وعلى أى حال، فإننى لا أعرف كيف يمكن أن تحط طائرة مستر أندرسون»، فى نفس اللحظة كنا نسمع طنين ماكينة فى مكانٍ ما، وسط السحب.

هز چو رأسه: «هذه هى الطائرة المحلية، وهى دائمًا تعرف طريقها، لكن طائرة مستر أندرسون نفاثة..». ظللنا، نيكولاس وأنا، نتمشى وقد ركبنا الغم، ننتظر حدوث المعجزة. وتذكرت الممثلة الإنجليزية المحبة والمحبوبة جدًا «سيبل ثورنديك» وهى تحكى لى كيف أنها هى وزوجها «لويس كاسون»، وكانا متقدمين فى العمر جدًا، حين قررا – وهما فى طريق عودتهما إلى الوطن من استراليا – أن يحققا حلمًا من أحلام الطفولة وهو أن يشهدا شروق الشمس فوق جبال إيڤرست. انتظرا فى البيت السياحى الخاص ونهضا فى الرابعة قبل الظهر، لسوء حظهما كان إيڤرست مخفيًا وراء ضباب كثيف، قالت لى (سيبل): «تحدثت إلى الله، قلت له: إن هذه فرصتنا الأخيرة، قلت له: لا تخيب أملى وأمل لويس، فلن نستطيع أن نأتى إلى هنا مرة أخرى، فانقشعت السحب، ورأينا إيڤرست، ورأينا الشمس تشرق..». الآن تحدثت أنا أيضًا إلى الله ، ولكن دون أن يكون لدى رصيد (سيبل) الهائل من الثقة، فلم تنقشع السحب.

على أى حال، فى الثانية عشرة تمامًا جاء چو مندفعًا نحونا: «لقد انتهى كل شىء..».

لدقيقة لم نستطع أن نفهم شيئًا: «ما الحكاية؟».

«مستر أندرسون كان يحوّم فى طائرته النفاثة حين تحدث إلىَّ فى الراديو، قال إنه منزعج من فكرة أن يجعلك تقطع كل هذا الطريق للاشىء، وطلب منى أن أعتذر إليك عن نقص الضيافة، ولهذا فقد طلب منى أن أبدأ إجراءات صرف المنحة المطلوبة فى حدها الأقصى..»، ثم أضاف: «لو أنه استطاع أن يحط بطائرته لكان قد رفض الموافقة.. إننى أعرف..».

هكذا .. شكَّل عمل صغير من أعمال المصادفة بداية سنوات عديدة من النشاط، فقد تبعت مؤسستا «فورد» و«جلبنكيان» مبادرة مستر أندرسون، وولد «المركز الدولى لبحوث المسرح» بفضل الضباب.. الرمز الكامل للرحلة فى المجهول.

فى اليوم السابق على بدء بروفات عملى الأول،، حين كنت فى التاسعة عشرة، استولى علىَّ الفزع فجأة: «أين سأجلس؟». هكذا سألت نفسى، ونظرًا لأننى مخرج عيَّن نفسه بنفسه فلم أكن قد شهدت بروفة من قبل: «فى قاعة العرض أم بين الممثلين على الخشبة؟»، وتسللت إلى مسرح «الهاى ماركت» من باب جانبى، ودبرت أمرى بحيث ألقى نظرة على «جون جيلجوود» وسط المقاعد الأمامية، وساقاه الطويلتان محنيتان على مقعد أمامه، وقبعة مثلثة تغطى رأسه الصلعاء، يدلى بتعليماته للممثلين. وطمأننى هذا: المخرج شخص على حدة، يحافظ على المسافة، فيما بعد، فى «الكوفنت جاردن» كنت أقف على صندوق فارغ كى ألقى أوامرى لأفراد الكورس، لكننى كنت دائمًا أشعر بالحاجة لأن أنزل عنه وأبقى فى وسطهم كى أتكلم وأتبادل الرأى وأشجع وأقترح. ولسخطى الشديد هم الذين قاوموا هذا الاختفاء للسلطة وأرغمونى على أن أعود ثانية إلى مكانى العالى، حيث يفترض فى القائد أن يكون.

فى معظم المسارح تشكل مجموعة الموائد المرعبة مع مديرى الخشبة والمساعدين والفنيين كتيبة من الدروع تشابه الطبيعة التراتبية لحياة البروفات، وهكذا ظللت لمدة سنوات، متبعاً التقليد، الذى كرَّمه الزمن، أقوم بجمع الممثلين فى اليوم الأول وأجعلهم أمامى وألقى فيهم خطابًا افتتاحيًا تعليميًا طويلاً ،يفترض فيه أن يشرح وجهة نظرى فى النص وأبسط خطوط العمل التالى فى الوقت نفسه، وكنت مطمئنًا لأن أعظم نماذج الإخراج إنما تبدأ على هذا النحو. وذات يوم كنت متحرراً من انغماسى

فى ذاتى كى أراقب الممثلين وأنا أتكلم. فى كل زوج من العيون رأيت نظرة زجاجية غائبة، وأيقنت أن الكلمات مهما كانت مختارة بعناية ليست سوى مضيعة للوقت، وأنه لا المحاضرة البارعة ولا المحاولة المبهجة لجعل كل فرد يضحك، بقادرة على اجتياز حاجز التوتر والخوف لليوم الأول.

وحين بدأنا ورشتنا الدولية الأولى فى ١٩٦٨، قررت أن أبدأ نهجًا جديدًا. متشجعًا بالروح السائدة فى ذلك الحين، طلبت من كل ممثل وممثلة - حال وصولهم - أن يغلقوا عيونهم، وأخذت كلاً من يده وقدته إلى حيث كان يقف شخص آخر قادم من بلد بعيد، والعيون ما تزال مغلقة، طلبت أن يتعارف كل اثنين عن طريق اللمس وحده، وحين طلبت منهم - بعد بعض الوقت - أن يفتحوا عيونهم وأن يلقى كلٌ نظرة على الشخص الذى كان يحاول إقامة تواصل معه، ذاب الجليد وانحل الخوف إلى روح رفاقية، واستطعنا أن نبدأ.

وما يمكن أن يفعله المرء فى اليوم الأول ذو أهمية قليلة فى ذاته، فالمهم أكثر هو خفض التوتر وتهدئة المخاوف وخلق مناخ يمكن أن تنمو فيه الثقة، الوسائل هى التى تختلف فقط، وهى يجب أن تخاط بحيث تلائم كل مشروع، والناس الموجودين. فى باريس، بعدها بسنوات، كانت البروفة الأولى لمسرحية «بستان الكرز» وجبة روسية عظيمة، أعدت لها مساعدتى الغالية «نينا» الفودكا و«البروشكى» والحب والرعاية. وحين جلسنا بعد ظهيرة ذلك اليوم حول مائدة كبيرة مستديرة ذات غطاء من الجوخ الأخضر، كنا بالفعل أصدقاء، وأقارب فى بيت روسى صغير (داشا) فى الريف، وقضينا اليوم كله فى تلك المتعة البسيطة نقرأ قصص تشيكوف القصيرة أحدنا للآخر ونثرثر حولها بحرية، كما لو كنا لا نهدف إلا لقضاء الوقت.

فى الصباح الأول من خريف ١٩٧٠ حين أصبح «المركز الدولى» الجديد حقيقة واقعة، بدا السؤال الحتمى دون جواب: من أين نبدأ؟. اجتمعنا معًا حوالى العشرين ممثلاً وممثلة هم الذين سأعيش معهم

السنوات القليلة التالية، ومرة أخرى عكست العيون الزجاجية التوقعات والمخاوف التى كان يخفيها كلٌ بطريقته، كان ثمة الكثير الذى أود أن أعمل، ومجالات كثيرة تتطلب أن نستكشفها، ولكن ما الذى نعمله فى «هذه» اللحظة؟. كان التلمس والتحسس شيئًا مضى زمنه، ورغم أننى قد جربت ألعابًا وحيلاً وأنشطة ووسائل كثيرة فى مناسبات أخرى، إلا أنَّ اليوم لا يبدو لى فيه شىء صحيح. ليست الشروح والتفسيرات يقينًا. كانت بيننا لغة مشتركة محدودة، البعض يتكلم إنجليزية ركيكة، والبعض يتكلم فرنسية أكثر ركاكة، إلا أننى كنت مصممًا على أن تكون البحوث الأولى غير لفظية على وجه القطع. كان الأمريكيون - فعلاً - راقدين على الأرض، يتمطون ويسترخون، ولم أستطع أن أرى نفسى بادئًا بشىء له طبيعة نثرية أو رياضية، ونظرت حول الحجرة، وكان هذا شيئًا غير مشجع، فلم يكن لنا مكان خاص بنا، والمساحة التى أعيرت لنا فى «المدينة الجامعية» كانت بائسة وكئيبة. كم بدا المشهد حزينًا لبداية جديدة! على أن هذه الكآبة غير الملهمة هى التى ألهمت الحل، جمعت الجميع حوالى: «فلنحوِّل هذه الغرفة الكئيبة العارية، ولنبدأ باحتفال». وعلى الفور تلاشى القلق والتوجس، تكوَّنت الفرق وصودرت السيارات ونهب ما فى البيوت، بعدها بعدة ساعات كانت ثمة خيمة جميلة ملونة تشغل معظم المساحة، بداخلها كانت المصابيح والشموع، وعلى الأرض المغطاة بأوراق الكريب الحمر والخضر كانت زجاجات النبيذ الأبيض والأحمر تتخلل مجموعة منظمة من أطباق الطعام الرائعة، وكان بعض أفراد المجموعة جاءوا معهم بآلات موسيقية، ولما لم نكن متعجلين الطعام، فقد أغلقنا مصراع الخيمة، تاركين ظلال الأشجار الآتية من خارج النافذة تلعب على الملاءات القطنية كما لو أننا بالفعل فى رحلة من الرحلات البعيدة التى كنا نأمل القيام بها. وتبودلت الموسيقى والصمت وبدأ شعور هادئ بالثقة فى النمو حين انزاح مصراع الخيمة ببطء ثم فتح، ودخلت فتاة شابة مريبة لم نرها من قبل، وتشاركت الجماعة التى شُكلت حديثًا فى أول دوافعها: قام واحد منا

وبلطف قاد الفتاة من يدها إلى مكان الشرف على وسادة، في حين قام آخرون على خدمتها، وشرعنا جميعًا نأكل ونشرب صامتين. لم تطرح أية أسئلة، ونحن لم نقدم أى شروح، وبعد أن انتهت الوليمة - مع كثير من الموسيقى والغناء - ذهبت الفتاة بنفس البساطة التى جاءت بها. مَن كانت وماذا ظنت بنا؟، لن نعرف أبدًا، لأنها لم ترجع مرة أخرى، لكنها كانت الدليل اللاشعورى الذى قادنا عبر عقبات اليوم الأول. فى الصباح التالى كان كل واحد مستعدًا وأمكن أن يبدأ العمل.

ثمة حكاية حكاها «جريم» أصبحت تُستخدم بعد ذلك كمسرحية لأعياد الميلاد. كان على البطل الشاب أن ينقذ الأميرة، لكن إمكانياته الخاصة لم تكن كافية، كان بحاجة لقدرات متفردة لا يملكها إلا آخرون، هكذا كوَّن جماعة: أحدهم كان بوسعه أن يرى النملة على مسافة غير معقولة، والثانى كان بوسعه أن يسمع صوت سقوط دبوس يبعد عدة أميال، والثالث كان بوسعه أن يشرب كل ما تحتويه البحيرة، والرابع كان بوسعه أن يصبح حارًا والدنيا برد وباردًا والدنيا حر، وفى النهاية أصبحوا سبعة نجحوا فى إنجاز المهمة التى لم يكن أحد يستطيع إنجازها بمفرده، كل واحد لوحده لا يكفى، لكنهم معًا يشكلون كلاً. وفى جماعتنا الجديدة جاء كلٌ من إطار مرجعى مختلف، وفى حين أن هذا يؤدى، عادة إلى قيام الحواجز والصراعات، إلا أن هدفنا كان أن نتعرف، من خلال العمل معًا، أن كلاً منا ليس سوى شظية من صورة مقطعة ناقصة، فيها لكل قطعة متشكلة على نحو عشوائى وظيفة حيوية، وكل قطعة يجب أن تتلاءم فى أشكال منحنية أخرى حتى يمكن أن ينبثق نمط له معنى.

ويتساءل الناس - عادة - كيف تكونت جماعتنا. وحتى اليوم فإننى أركز على المصادفة كعامل حتمى فى تشكيل الفريق، لكننى فى ذلك الوقت دفعتُ بالمبدأ لحده الأقصى، متيحًا للشبكة أن تتسع قدر ما يسعها

الاتسـاع، راغبًا فى التحرر من الأحكام التى غالبًا ما تكون على خطأ. «بروس مايرز» جار فى مقهى «ريڤر سايد» فى ستراتفورد، حين كنت أتناول ساندويتشًا، ونزل عن دراجته ذات الموتور، واضعًا خوذته تحت ذراعه، نافضًا التراب عن چاكتته الجلدية، وقال: إنه مستعد لأن يفعل أى شىء كى يبتعد عن هذا «المسرح البريطانى اللعين»، أجبته على الفور باقتناع: «وهو كذلك..». «ماليك بوينز» جاء من عند جروتوفسكى. وجروتوفسكى يحب أن يقضى الليل بطوله وحده مع كل من تلامذته، وقد أخبرنى أن ماليك قد غنى معه حتى مطلع الفجر، ومع قدوم أول ضوء رمادى حدث تحول غير عادى فى الأصوات التى كان ماليك يطلقها، فقد بدت صادرة عن طبقة عميقة كشف الإجهاد عنها. قال لى: «خذه»، وقد فعلت. وكان ثمة «فرانسوا مارثورى»، بذكائه السريع وخفته وفكاهته التى كانت فرنسية فى جوهرها، فى حين كان هناك إحساس فرنسى مكافئ بالشوارع والتراب يحمله «سلڤان كورتاى» و«كلود كونفورتس». وكان أيضًا «چوا موتا» والحزن الذى يصاحب أغانى «الفادو» البرتغالية، كذلك العملاق غير العادى «أندرياس كاتسولاس» الذى أرسلته «الين ستيوارت» من مسرح «لاماما»، مسرحها التجريبى فى «الفورث ستريت». فى نيويورك، اندرياس كان مصحوبًا بتوصية خاصة منها، لأنها رأت فيه ممثلاً تراجيديًا عظيمًا فى المستقبل، فى حين كشفت تجربتنا مع فكاهته السوداء واتساع عقله بغير حدود يمكن توقعها إمكانية كوميدية. أما «بوب لويد» فقد كان معى منذ الأيام البريئة والمثيرة الأولى «لمسرح القسوة» وخلال «مارا - صاد» و«يو اس» و«العاصفة»، وكانت معه فتاة جميلة هى «بولين مونرو» ذات الشعر الذهبى السابق على رسوم «رافائيل» والتى كانت فى «يو اس» وفى فيلم «احك لى الأكاذيب»، وكانت تستطيع أن تمسك بأنفاس أى إنسان بارتجالياتها غير المتوقعة. وكان هناك أيضًا «أندريه سربان» الذى لقيته بالمصادفة فى نيويورك، قادمًا لتوه من رومانيا ليخرج فيلمه الأمريكى الأول، وقد أدارت رأسه تلك الحرية المذهلة فى

«فورت ستريت»، والذى أدى به عمله المتقن والرائع فى «مهرجان شيراز» فى إيران لأن يصبح أكثر مخرجى إيران شبابًا ومحطًا للحسد. وقد جاء آخرون بطرق أكثر عادية، من خلال جلسات العمل أو من خلال التوصيات، لكن المصادفة كانت دائمًا تلعب الدور الرئيس. وكان هناك «لوى زيلدس» من نيويورك أيضًا، أطول واحد فى جماعة «الهيبز» وأكثرهم نحولاً، حساس حتى أطراف أصابعه وحتى نهايات شعره الطويل الفاتح غير المنظم، وكان يعانى فى كل مرة نحاول فيها صياغة عملنا، رافضًا أن يشترك فى المناقشات، لكنه يعود بسرعة إلى فرحة العمل الخالص، مثل تقشير تفاحة برقة وعناية حتى تبدو أمامنا القشرة اللولبية الخضراء الشاحبة مثل حكاية بلا نهاية. كان يعيش فى أعراف غريبة صامتة خلقها بنفسه، موجودًا داخل أنماط هو فقط من يفهمها، وقد يصفها بأنها «أكاذيبى لهذه السنة»، وقد جاء بصديقة سخية التكوين، «الأم – الأرض» من أمريكا، «ميشيل كوليسون» التى تستطيع أن تغنى غناءً رائعًا، وتقود الآخرين فى عالمها القوى من الأصوات، تمد الصوت أبعد من حدوده، وضد كل القواعد لكنها، رغم ذلك، لا تسبب أى ضرر للأحبال الصوتية، وكانت هناك أيضا «ناتاشا» التى جاءت معها بإصرارها الرائع والهش على الصدق، وبطبيعة الحال: «يوشى» هذا الكنز المصون منذ لقائنا الأول فى ١٩٦٨، مثال حى لما يمكن أن تكون عليه الأداة فائقة التدريب، جسد لا يتموج بالعضلات والمظهر الخارجى للقوة، لكنه كائن عضوى شفاف، يتكامل كل نسيج عضلى فيه ليخدم ذبذبات كل دفعة جديدة. وكان ثمة أيضًا آخرون فى لحظات مختلفة، كلهم رفاق رائعون، فى جماعة تظللها أمومة «مارى إيڤانس» ورعايتها وتشجيعها وتنظيمها بفنٍ جعل السنوات التى قضتها فى إدارة خشبة المسرح الإنجليزى أفضل مدرسة ممكنة.

ووضعنا مرة أخرى فى «الموبليه ناسيونال»، فى ذلك المثلث الحجرى الشاسع، معرض السجاد القديم، على قمة مجموعة متصلة من السلالم.

جلسنا فى دائرة على سجادة، نتهيأ لتدريب حين لاحظ أحدنا – فجأة – وجود غريب، التفتنا جميعًا فى برود نحو فتاة سوداء تقف على رأس السلم، فى المرات القليلة السابقة التى كنا نرى فيها غريبًا يتجول فى المكان، كان أحدنا يذهب إليه، ويطلب منه – فى حزم – أن يغادر. أما هذه المرة فإن شيئًا فى مظهر الفتاة جعلنى أسألها، دون عداء: «ماذا تريدين؟» أجابت: «أن أعمل هنا..»، مرة ثانية، ولدهشتى، سمعتنى أقول: «تعالى واجلسى..». وفى نيتى أن أقول لها برفق فى نهاية الجلسة أنه ليس بوسعنا ضم أعضاء جدد إلى جماعتنا. لحقت بنا وجلست صامتة متزنة، منتبهة لكل ما يحدث . فى النهاية، وأعضاء الفريق يتأهبون للمغادرة همسوا لى، واحداً بعد الآخر: «يجب أن تكون معنا». وفى الحقيقة، إنها لم تتركنا أبدًا: «ميريام جولد شميت»: الأب من مالى والأم ألمانية، نشأت نشأة يهودية فى برلين، وهذا المزيج يتفق تمامًا وعملنا، ظلت معنا سنوات عديدة، لكنها لم تعد أبدًا إلى الصمت والاتزان، بل ظلت متمردة وأصيلة ومتفردة، وباحثة – لا تهدأ وغير قابلة للترويض – عن أكثر الأشكال الصادمة والعنيفة للتعبير عن الصدق الانفعالى.

وعلى تناقض غريب مع شباب الممثلين الفرنسيين والبرتغاليين والأمريكيين، والأفارقة والآسيويين، المستلقين على الأرض، كان ثمة ممثلة كلاسيكية رائعة، وصديقة عزيزة هى «إيرين وورث» التى لعبت جونريل فى «الملك لير»، وچوكاستا فى «أوديب» والطبيبة المجنونة بالعظمة فى مسرحية دورنيمات «علماء الطبيعة». كانت معنا عن طريق سوء تفاهم عميق، وأنا خائف من أن تكون قد عانت الكثير. كانت قد حققت سيطرة مدهشة على كل جوانب فنها، انضمت إلينا بكل الالتزام الشامل الذى كانت تضفيه على عملها، وثقت بى ثقة كاملة حين تحدثت إليها للمرة الأولى عن «مركز للبحوث المسرحية»، وقد أوحى هذا إلى عقلها المدرب بأنه يماثل «معهد برنستون للأبحاث المتقدمة» الذى كانت متلهفة على العمل فيه بكل إمكانياتها. وقد أخفقت فى أن أشرح لها أننا لا نعمل

بهدف التقدم للأمام مع المواهب المتطورة كما تتوقع، لكننا نعمل للتقدم إلى الوراء. فقد كنا هنا لا لنتعلم، ولكن لكى لا نتعلم، كنا نستبعد تلك المهارات التى تم اكتسابها بعناء من أجل اكتشاف شىء آخر من أكثر الجوانب براءة لدى أعضائنا. ولكى تبدأ من البداية يجب أن تكون ساذجًا وبسيطًا، وقد أدى هذا إلى فقدان الصبر والإحباط لدى عدد من شباب المخرجين الذين انضموا إلينا منتظرين أن نغوص فى أكثر الحيل خفاءً وحذلقة فى المهنة، ليطلب منهم، بدل ذلك، أن يعملوا مع الأطفال الصغار.

وبالنسبة لى، وقد بقيت لهذه السنوات الطويلة مخرجًا، فقد بدت طريقة الحياة التى بدأت تتكشف لى الآن أقل إمتاعًا مما توقعت، فقد كان علىَّ أيضًا ألا أتعلَّم، وكنت ساخطًا حين اكتشفت أن البحث الخالص ليس فيه شىء من الإثارة الفيزيقية التى كان ينطوى عليها الإخراج المحموم فى الماضى. فيما سبق كان كل ما يتوجب علىَّ هو أن أراقب الممثلين من بُعد، قد أندفع إلى وسطهم، أشجع، أدفع أو أجذب، أتراجع خطوات إلى الوراء، أراقب، محاولاً أن أنقل إليهم شحنات من طاقتى، أما الآن فقد ألزمت نفسى بأن أجلس بينهم، حول سجادة، منتبهين ببساطة. ولما كان عقلى يرفض وضع خطة بعيدة المدى، فإن كل يوم كان يبدأ بنفس السؤال المعذِّب: وماذا علينا أن نفعل بعد؟

فى المسرحية ثمة دائمًا مشهد جديد علينا أن نتناوله، وفى الأوبرا تحملنا الموسيقى نفسها إلى الأمام، لكن التجريب لفترة طويلة من الزمن يمكن أن يكون بطيئًا ومؤلمًا بل حتى مضجرًا، وطوال اليوم يكون علىَّ البحث عن وسائل جديدة تستثير اهتمام الجماعة، كما تستثير اهتمامى أنا. وبعد الغداء يكون الأمر عسيرًا بوجه خاص، فالأجساد تسترخى، والحركات تبطئ، ولابد من ابتكار خطوات واستعدادات بشكل دائم لإعادة الحياة فى اليوم، وإبقاء المعمل حيًا. وكان علىَّ أن أعترف بأنه مهما ألهمت الممثلين فكرة استكشاف حرفتهم، فلا شىء يمكن أن يعادل حاجتهم إلى الجمهور، عليهم أن يؤدوا، لجانب من اليوم على الأقل حتى الآن، ولكن

كان علينا أن نمثل من أجل أن يمنع أحدنا الآخر، وكذلك من أجل تهدئة شكوكي، مؤقتًا على الأقل.

يستمتع بروس مايرز باستعادة أنه ظل السنوات الثلاثة الأولى وليست لديه أدنى فكرة عما يعمل. وكان العمل، في الحقيقة، باعثًا على الحيرة، على الأقل بسبب عدد الأبواب التي كنا نفتحها في ذات الوقت، رغم ذلك فقد كان ثمة نمط كامن وراء هذا الاختلاط. وحيث إن الشيء الأول الذي كنا جميعًا نتشارك فيه هو الجسد، كانت نقطة البداية فيزيقية، فنستكشف – في كل ثقافاتنا – أكثر الإيماءات ألفة وعادية مثل المصافحة أو وضع اليد على القلب. كنا نتبادل حركات الرقص في مختلف أشكال التراث، ونتدرب على كلمات أو مقاطع، كلٌ من لغة الآخر، وكنا نترك الصرخات البسيطة تتطور إلى أنماط إيقاعية، ثم إلى أغانٍ ذات نغمة موسيقية واحدة، وكنا نترك أصواتنا تتردد معًا في نسق هارموني أو في نشاز متعمد حتى تصبح مزعجة حقًا، وكنا نستخدم عصي البامبو كي نصنع أشكالاً هندسية صامتة في الفضاء، ودعونا أطفالاً صمًا، ثم راشدين صمًا لمشاركتنا وكنا نرتجل معًا، فمعهم لا يأتي الدافع للتواصل من الفن، بل من احتياج مُلِّح، وقد يقول من يرانا من الخارج أننا كنا نحاول ابتكار لغة عالمية، «سبرانتو» جديدة، لكن هذا كان بعيداً عن الهدف، كان ثمة شيء غير قابل للتعبير عنه هو ما أسعى إلى تطويره، كان هذا هو القدرة على الإصغاء عن طريق الجسد إلى شفرات ودفعات مختبئة طول الوقت في جذر الأشكال الثقافية، وكنت مقتنعًا بأنها لو ظهرت على السطح فستصبح مفهومة على الفور.

والحقيقة، أن في كل ثقافة مجموعتها الخاصة من الكليشيهات، ومن البداية حاولنا أن نستكشف كيف يمكننا أن نمضي إلى ما وراء التنميط الجامد والمحاكاة، كيف نجد المفتاح لأفعال تبلغ من الشفافية حد أن تبدو طبيعية تمامًا مهما كانت أشكالها. وكانت الخطوة الأولى هي أن نحرر أنفسنا من تأثير العقل، الانتقائي بطبيعته الذي قسمنا بالفعل إلى أوربيين

وأفارقة وآسيويين. وإذا نحن أتحنا لهذا العقل المولع بالتحليل أن يسترخى، استطعنا الدخول مباشرة، كلٌ إلى الإطار المرجعى للآخر، والإصغاء إلى الأصوات والحركات قريبًا من مصدرها دون حاجة لأن نشرح لأنفسنا ما تعنى.

جاء الكشف الأول حين قامت ناتاشا وبروس بالارتجال على نص إغريقى قديم، ليس لدى أيهما مفتاح لمعناه. وهما يلعبان معًا، لو أن غريبًا دخل إلى مساحتنا فلابد أنه سيتأثر تأثرًا شديدًا، ولابد أنه سيظن أنه يشهد ممثلين يؤديان - بعاطفة ومهارة - نصًا تكشفت كل معانيه لهما بالتفصيل، واستطاعا السيطرة عليه بعد بروفات طويلة، والحقيقة أنهما كانا يقرآن الكلمات للمرة الأولى، لكنهما يعطيان أعظم الاهتمام للإصغاء لا للكلام، وعلى هذا النحو كانت الأصداء التى ترتد من مكان ما عميق فى شعورهما - وربما فيما قبل الشعور - هى التى تتوهج فى أدائهما. لم تكن الكلمات والأفعال «عرضا» أمام الآخرين لفهم قد طوره المؤدى من قبل، لكن ما يتم إسقاطه إلى الخارج هو الذى يأتى مما كان يتم سماعه فى الداخل، والاثنان لا ينفصلان.

وثمة استكشاف مبكر آخر تمثل فى دراسة وإعادة إنتاج الطريقة التى تتواصل بها الطيور. فلكل صيحة طائر صوت ونمط إيقاع بلا مكافئ مضبوط فى الموسيقى، وهذا ما يحرر من يصغى لها من أية ارتباطات مألوفة. وغالبًا حين تحاول جماعة إحداث أصوات موسيقية تلقائية، فإن الحاجة إلى نظام يمكن أن تؤدى لجزرة من الضجيج الغارق فى الذاتية. على أى حال، حين يكون النموذج محددًا مثل إشارات الطيور، حيث تتداخل النداءات المتكررة - لا يتطابق اثنان منها تمام التطابق - أحدها بالآخر، فإن إعادة خلقها عن طريق الصوت الإنسانى تتطلب إنصاتًا قويًا ومرهفًا لحدود غير عادية، ويمكن أن يؤدى بنا هذا لمقاربة جديدة للصوت، محاولين إيجاد شكل لحنى له البساطة المعقدة لموسيقى «الأقزام» فى «جزيرة سولومون»، والتى أصبحت نماذج لنا. وقد ناضلنا كى نستبعد -

ولو بشكل مؤقت على الأقل – كل الادعاءات الثقافية، كأن نتعامل مع كل صوت باعتباره شظية من «عدم المعرفة»، يمكن الإحساس به، الشعور به، سماعه وتذوقه، فهمه ولكن دون تحليله. وفجأة، وبين هؤلاء الذين كانوا يتأملون فيما نعمل، ارتفعت أصوات متشككة تقول بأننا كنا نحاول إنكار اللغة والعقل والمنطق. ولم يكن هذا هدفنا أبدًا، كنا – ببساطة – نركز على منطقة واحدة باستبعاد المناطق الأخرى، وكنا نعرف أن علينا العودة إلى الكلمات والمدلولات الثقافية فى النهاية، ولكن بطريقة مختلفة، على أرض تم إعدادها على نحو آخر.

وإذا حاولت أن أشرح للناس من خلال صورة بسيطة ما كان يدور حول عملنا فى تلك الفترة، فسوف أطلب من واحدهم أن يرفع يده ويطبق قبضته، ثم أن يزيد من ضغط أصابعه والشد على قبضته. سواء رغب فى هذا أو لم يرغب فسوف تصبح اليد تعنى التهديد أكثر فأكثر. وإذا صورناها فى لقطة سينمائية مقربة فسوف تعبر عن التهديد دون شك. والآن أسأل: «ما الفرق بين هذه القبضة وتلك التى ترتفع فى غضب أصيل؟ أين هو الخط الفاصل؟ هل هذه قبضة «حقيقية» أم أنها قبضة «تم تمثيلها»؟ هل ثمة انفعال يشحن العضلات أم أن هذا الانفعال يبدو فى عين من يشاهد؟ هل يمكن أن نستبعد الانطباع وبالتهديد إذا غيرنا الشعور الذى يتغير معه؟.

فى الحياة اليومية ثمة أفعال «عادية» وثمة مسالك «شاذة». وفى المسرح لا شىء أيًا كان فى كل مدى الإمكانيات الإنسانية يحتاج بالضرورة لأن يبدو «غير طبيعى». والاقتناع بأن حركات الحياة اليومية هى «حقيقية» يقودنا حتمًا لأن نعتبر السلوك «العادى» أقرب للحياة. والحركات غير العادية يتم قبولها على الخشبة لأن المسرح «غير حقيقى» أو «مصنوع». وأنا لا أستطيع أبدًا أن أقتنع بهذه التفرقة، «فالحياة اليومية» هى أيضًا تقليد غير حقيقى، وكل مدارس التمثيل «الواقعى» هى محاولات مصطنعة للإمساك بحقيقة مراوغة أبدًا. وفى المسرح لا شىء

يجب استبعاده، لاشىء بحاجة لأن نضع له عنوانًا «مصنوعًا» أو «حقيقيًا» أو «غير حقيقى»؛ لأن حركة من حركات الحياة اليومية يمكن أن تكون فارغة وبايخة، فى حين أن إيماءة يبدو أنها شاذة يمكن أن تكون مركبًا لمعنى مؤثر على نحو عميق. كل ما يهم أن تبدو فى الفعل رنة الصدق لحظة تنفيذه، وفى هذه اللحظة يكون «صحيحًا»، وهذا هو الاختبار المطلق، و«هذه» هى الحقيقة المسرحية. ولكن ما قواعدها؟ هذا التساؤل الذى صحبنى زمنًا طويلاً هو الذى كان وراء كل محاولاتنا التجريبية الأولى. والسؤال البسيط: «ما هو الصحيح؟» هو الذى صحب عملنا كله يومًا بعد يوم.

ذات يوم، قمنا بارتجال حول العمى. وأُنتجت سلاسل من المحاولات غير المقنعة، كل التعميمات الجامدة للتمثيل الردىء: الأذرع المتلمسة، والخطى المترددة، والعيون التى لا تطرف. وحين وقف «مالك بونيز» – الممثل الذى من مالى – وضح أنه يبذل مجهودًا، ثم فجأة، وببساطة، وجدنا أمامنا رجلاً أعمى. لا شك فى أن انطباعًا عميقا من طفولته فى قرية إفريقية قد غزا كل عضلة دقيقة فى جسده. إنه لم يعد الشخص الذى كان يجلس بجوار السجادة ثابتًا من قبل، كان «يمثل»، لكن هذا التمثيل كان ذا طبيعة مختلفة عن أفضل تمثيل احترافى عرفته، كان الجهد والمهارة مرئيين فيه، ويلقى الاستحسان فى الحقيقة، فى ذات الوقت فإن الانطباع «بالطبيعية» هنا لم يكن عارضًا، ولا كان هو – شأن الوسيط – فى غيبوبة. كان «مالك» يعرف ما يفعل، وحين عاد للجلوس بعد لحظة أخرى، ترك هويته المفترضة تسقط عنه، وانتهى التمثيل. وفتحت هذه الحادثة أمامنا منظومة جديدة من القيم، ذلك أن الممثل الإفريقى لم يكن خلوًا من الفن أكثر مما فى ثقافته، فالحضارة القديمة بالغة التعقيد التى تغذيه محفورة فى جسده على وجه العموم، وحين «يمثل شخصية» «يصبح» هو دون انفصام. وفى أحيان أخرى، وبطرائق أخرى، كان هو اليابانى أو الفارسى أو الهندى أو ابن جزيرة بالى، هؤلاء الذين وراءهم

ثقافة تراثية عريقة، من يستطيع أن يجد مثل هذه المباشرة. هذه الظاهرة ليست عارضة، لكنها، في نفس اللحظة، لا تتطلب إعدادًا، فليس ثمة بناء ولا تحليل ولا «منهج»، فالجسد والعقل والروح تتحدث كأنها واحد. كان ثمة ممثل هندي قديم يستخدم أكثر الإيماءات غموضًا وأكثرها قدمًا وأسلوبية، قال لي مرة إنه لم يكن في عقله أي شيء «يصطنعه» فيما يفعل، إنه ببساطة كان «يمثل الحياة». وكل الممثلين المجيدين لديهم ذات الخبرة رغم أنهم يعبرون عن أنفسهم في مصطلحات مختلفة. «آلان هوارد»، الذي لعب «أوبيرون» في «حلم منتصف ليلة صيف» أدهش الجميع حين قال في مناقشة حول نطق الشعر إنه لو أطلق عليه الرصاص وهو يؤدي دوره - رغم أنني لا أتصور لماذا يحدث له هذا - فإنه يحب أن يفكر في أن كل ماضيه سوف يكون حاضرًا له، وسوف يغذي الكلمة التي كانت على لسانه. مثل هذه المباشرة لا تأتي بسهولة، إنها بحاجة إلى موهبة بحكم الميلاد، وعمل لا يتوقف، وحرفة دقيقة تجعل أداة الممثل مرهفة وحساسة. ثم، في لحظة الخلق يمكن أن تتفتح كل دوائر العقل فتعطي الكلمة والفعل معناهما.

في إحدى المناسبات جربت تمرينًا ابتكره جروتوفسكي. كان يبدو بالغ البراءة: دعا كل شخص لأن يحاكي نمط الشخص الذي يمقته أكثر من الآخرين. قال جروتوفسكي «هناك شرك، سوف ترى، إن الممثل سوف يكشف عن طبيعته العميقة دون أن يدري..»، وكان «اندرياس كاتسولاس» نصف الأمريكي نصف اليوناني، كان يزعم دائمًا أن لديه اشمئزازًا حقيقيًا تجاه الدين، وكان يقوم في الجماعة بدور لا يقدر بثمن، فقد كان قادرًا على اختراق أي وقار أو ادعاء بسخرية لا تقاوم، وبالنسبة لهذا التمرين اختار أن يحاكي راهبًا شابًا ورعًا، وراح يسير صعودًا وهبوطًا ويدفع وجهه في محاكاة ساخرة للنظرة المقدسة، وتدريجًا، رغم ذلك، راحت الصورة التي يحاكيها تسبق نواياه، وراحت خاصية تأملية مخفية عميقًا في نفسه تحول هذا التعبير، معطية جسده سكونًا مشعًا كان له

بالفعل. إن الممثلين عادة ما يخشون أنهم إذا أضاعوا الشخصية التى يعرفونها، فسيصبح الواحد منهم مائعًا ومجهلاً. وهذا ليس هو الحال أبدًا. إنما من خلال الصقل الذى يحدثه العمل الجاد، فإن الفردية الحقيقية هى التى ستظهر.

فى البداية، لم نكن نسمح لأحد بأن يشهد تجاربنا، رغم أننا كنا بحاجة لمتفرجين، فإذا كنا سوف نراقب أنفسنا بأنفسنا، فسوف نقع سريعًا فى النرجسية التى كنا نتفاداها. على أى حال، كانت تجاربنا من الهشاشة بحيث لا تتحمل ضربات نقدٍ قاسٍ. ومن ثم كان أول من دعوا إلى مساحتنا هم الأطفال، وقد تعلمنا منهم الكثير؛ لأن استجاباتهم كانت مباشرة ونفاذة، وفى الأساس حاولنا تشجيع الأطفال على أن يستمتعوا بالحرية التى يتيحها لهم المكان، لكنهم، لسخطنا، تحولوا نحو الضراوة، وبعد جلسة مهنية استولوا فيها على عِصِيِّ البامبو، وحاصرونا فى الأركان، وأوسعونا ضربًا. عدنا للتفكير فى الأمر من جديد. وقد رأينا أن طريق الحرية الزائفة لن يؤدى إلا إلى الفوضى، وأننا لن نجنى شيئًا حين نتيح للأطفال تجربة لن تؤدى بهم إلا للجرى والصراخ كما لو كانوا فى أرض ملعبهم الخاص، ولم يكن بوسعنا أن نكون لامبالين، لأنهم يستحقون شيئًا أفضل، وأرغمنا هذا على دراسة الشروط الخاصة التى تحكم البؤرة والتركيز، وفى الجلسة التالية بدأنا بداية مختلفة، بهدوء شديد، جمعنا الأطفال حول منصة، وبدأ الممثلون يستخدمون أشكالاً بالغة البساطة من الارتجال، مثل استكشاف الإمكانيات الغامضة والكوميدية فى صندوق أوراق اللعب، ولم يجدوا صعوبة فى السيطرة على انتباههم وخيالهم. بعدها حاول الممثلون تجربة بالغة الصعوبة، كانوا فيها يهبطون من على المنصة ويسيرون بين الأطفال كى يروا ما إذا كانوا ما يزالون قادرين على الحصول على نفس الصمت والتركيز دون البقاء فى موقع السيطرة. وطبيعى أنه حين يضيع موقع القيادة يضيع معه انتباه الأطفال.

ولدهشتنا، نجح يوشى بسهولة فيما أخفق فيه الآخرون، بجهد لا يمكن

تفسيره لكنه دقيق ومحكم كان يتطلب سيطرة خفية على طاقانه، «بخلق فراغ» كما وصف الأمر، استطاع أن يصبح مغناطيسًا له قوة الجذب حتى حين نزل من المنصة ومشى وسط الأطفال، وكان أحيانًا يختفى، عامدًا، عن مجال رؤيتهم، لكنهم كانوا جميعًا يظلون على صمتهم وانتباههم حتى يستعيد المنصة من جديد. وكانت هذه النتيجة العيانية ذات أهمية كبيرة، فاتحة المجال لتجارب عديدة من أجل استكشاف أكثر دقة لتلك العملية التى عادة ما يتم التعبير عنها بكلمة غامضة مثل «الحضور».

«هى صعبة لأنها صعبة..»، أصبح هذا شعارنا فى المركز، وإننى أعتقد أنه ينطوى على أفضل نصيحة عملية يمكن للمرء أن يقدمها لمن يواجه، بالفعل، مشكلة حقيقية. فالشعور بالذنب، والإحباط، واتهام الذات، وفقدان التشجيع، وفوق كل شىء خيبة الأمل تجاه النفس، كلها صادرة عن تلك القاعدة الأخلاقية المتزمتة: «يجب أن أحصل على هذا الشىء أو ذاك، إذن فأنا قادر على الحصول عليه..». إذا اعترف المرء بهذه الحقيقة البسيطة وهى أن هذا الأمر صعب ليس نتيجة خطأ أحد، بل هو صعب لأنه صعب، فسوف يتنفس الصعداء، ويعمل بحرية أكبر.

صديقتى وزميلتى «ميشلين روزان» تهوى المصاعب، وهى تستجيب بطاقتها كلها لأزمات اللحظة، وهى تخيف البعض وتفتن البعض الآخر بذكائها العاطفى وطلبها - الذى لا يرحم - للكمال الذى تأتى به لعملها. بنظرة مدهشة لكل الجوانب التى ينطوى عليها خلق منظمة جديدة، أخذت كل شىء من يدى، وهكذا جعلتنى - مرة أخرى - فى وضع من تتوفر له الحماية كى ينصرف إلى احتياجات أخرى.

وقد أصبح هذا الآن واضحًا، وقد عرفت أننا كى نبلغ أى شىء صحيح، يجب أن نطرح جانبًا كل الأدوات والدعامات التى تمنحها لنا المنظمات السابقة. من أجل أن نستكشف المساحة، وأن ندخل فى علاقات

جديدة، وأن نقبل تحدى أن نوجد فى المكان الغلط، وأن نستكشف وسائل التعبير، وأن نجد الشكل الخارجى الذى يمكن أن يعكس تلك الطبيعة غير الملموسة لدافع معين، فقد كنا بحاجة لأن نعمل دون مسرح، دون كلمات، دون قواعد أو تكنيكات، وأن نجد طريقنا للأمام من لا شىء. بدل هذا كله، علينا أن نطور القدرة على الارتجال، ونحن نعرف أن هذا شىء صعب لدرجة العذاب، فرغم أن كل شىء ممكن فى الارتجال، إلا أن كل واحد لو فعل أى شىء فلن نصل إلى شىء.

فى البداية، وجدنا أن الارتجال الجيد لا يستطيع أن يدعم ذاته إلا لمدة تتراوح بين دقيقة ونصف ودقيقتين، وبعدها ثمة أسباب عديدة تجعله يتناثر شظايا: عدم الإتقان، الميل إلى الاستعراض، الحاجة إلى الإصغاء، وعادة ما يؤدى الفزع الأعمى بالممثلين إلى اللجوء لمخزون الحيل والخدع الضعيفة، وسرعان ما يبدأ الارتجال فى التحول لدوائر. وعبر سنوات من الممارسة الثابتة طالت فترة تركيز جماعتنا أكثر فأكثر، حتى استطعنا مرة، ومرة واحد فقط، مضى الارتجال متطورًا فى دفق من الابتكارات المشتركة حتى بلغ ساعتين كاملتين. وعلى هذا النحو خلقت قصة كاملة ومتماسكة وممتعة بلغت طول مسرحية عادية، لكن هذا قدر الارتجال، لقد منح المتعة لحوالى عشرين طالبة دون العشرين فى مدرسة للبنات، لكنه لم يتكرر ثانية: أحببنا القصة لدرجة أننا حاولنا إعادتها، ولكن مهما بلغ الجهد الذى بذلناه فى المحاولة، فإن نفس الشرارات التى لمعت فى المرة الأولى لم تتكرر ثانية. وهذا - لسوء الحظ - هو الثمن الذى يجب أن يتقبل من يقوم بالارتجال أن يدفعه.

وقد تعلمنا قدرًا هائلاً حين تركنا قاعدتنا الحصينة فى «موبليه ناسيونال» لنغامر فى عالم الحياة اليومية، أنك إذا دعوت متفرجًا إلى مساحتك الخاصة كى يشهد ارتجالاً، فإن النتيجة تكون دائمًا مضنية ومصطنعة؛ لأن مجرد واقعة الدعوة ذاتها تحمل وعدًا بالتسلية، وفى النهاية فإن المرء يجب أن يُسلى بأى ثمن. وعلى أى حال فإذا قام المرء

بزيارة الناس فى محيطهم – فى بيوت الشباب البرتغالية فى باريس، أو فى باحات المستشفيات أو فى القرى الإفريقية – فإن الشروط والقواعد هى تمامًا تلك الحاكمة للقاء بين الغرباء. وإذا لم تكن ثمة جاذبية متبادلة فلا شىء سوف يحدث، ولكن إذا كانت الرغبة فى التواصل موجودة حقًا، فبعد المناورات الافتتاحية المترددة، يمكن إيجاد منطقة مشتركة دائمًا، المتعة تأتى بالآمال، والكلمات والصور والفكاهة والثقة تتبع دائمًا بشكل طبيعى. وهذه بدورها تأخذ إيقاعًا، وتخلق الموسيقى مجالاً للطاقة، تثريه ضحكات المتفرج حتى تتحول الغرفة العارية إلى مساحة متألقة.

وقبل محاولة الارتجال فى ظل هذه الشروط، لا تجد لدى الممثلين إحساسًا بالتفوق، وتوترهم العصبى كبير كما يكون قبل افتتاح عرض فى «برودواى»، وإذا لم تمض الارتجالية على نحو حسن، فإن مشاعر الخجل والخواء هى أكثر حدة مما تكون عليه فى المسرح المحترف؛ لأن المرء يرى بوضوح على وجوه الناس الذين من حوله أنه قد خذلهم، فالمتفرج يضع المرآة التى تعكس عجزه.

من الناحية الأخرى، فإن الموضوعات تبزغ دائمًا من تلقاء ذاتها. فى نُزل لأبناء الشمال الإفريقى فى باريس، كان «اندرياس» يعبث بجهاز تلفزيون – كان محطمًا لعدة شهور – وكان الجمهور يضحك، كان التواطؤ قد حدث، ومباشرة يمكن للحكاية أن تنمو، أخرج بعض أوراق الدولارات من جيبه: «ماهذه؟ أوراق مالية سليمة أم أنها مزيفة؟»، والتقط الجمهور اللعبة ومضى معه إلى بعيد. الممثلة الأمريكية «ميشيل كوليسون» التقطت مكنسة وشرعت فى كنس الأرض وردفاها يتموجان، وانطلقت صفرة من المتفرجين أدت إلى موقف يعرفه كل قادم من شمال إفريقيا، يرسل المال إلى زوجته وأقاربه فى الوطن ويخشاه: لقاء المصادفة بامرأة أخرى يهدد وجودها استقرار حياته. أو «ميريام جولد شميت» فى نُزل برتغالى، دون تفكير رفعت إبهامها، ثم اكتشفت فجأة من استجابة الجمهور أنها فى الحقيقة تشير بإبهامها لسيارة على الطريق، وعلى الفور لعبت دور من

يشير إلى سيارة لتحمله بعض الطريق، وتطور هذا بالطبع إلى قصة هجرة حافلة بالبطولات، تعنى كل واحد فى الغرفة.

أكثر اللحظات تأثيرًا جاء بعد عرض قدمناه فى ضواحى باريس، وكالمعتاد، كان ثمة قدر من المقاومة المبدئية من جانب المسئولين عن النزل الذى كان مخصصًا للعمال المهاجرين، وقد زادت شكوكهم خاصة حين عرفوا أننا لا نتوقع أن يدفعوا لنا، لا أحد من الخارج دخل إلى هذا الملجأ المخصص للذكور فقط دون دافع قوى، إما لأن لديه شيئًا يبيعه لهم، أو ليلتقط عنهم معلومات يبلغها للشرطة، رغم ذلك فإن صبرنا على الانتظار الطويل فى الباحة قد خلق حظنا الحسن، وحملتنا الارتجالية - التى قدمناها بعد ذلك - قريبًا جدًا من جمهورنا. حين انتهت تقدم منى إفريقى عجوز، وأخذ يدى بين أصابعه الطويلة النحيلة وقال: «إننى فى فرنسا منذ خمس سنوات، وهذه هى المرة الأولى التى أضحك فيها..».

وإذا كانت هذه التجارب فرصة عظيمة للتعلم، فإن هذا قد جاء لأننا لم نكن متهيئين على الإطلاق. بعد كل دورة كنا نتناول كل ما حدث بالتحليل المفصل، وكان يمكن أن نناقش - بمصطلح عيانى - ماذا يعنى الحدث؟ وماذا يعنى المشهد؟ وماذا يعنى الإيقاع؟ وماذا يتطلب التشخيص؟ وقبل كل شىء ما الذى يمكن أن يعكس هموم هذا العالم المتغير من حولنا؟ مثل هذه التجارب ليست ثرية فقط بالنسبة للمؤدين، فلست أعرف طريقة أفضل للمخرجين والكتاب كى يكتشفوا أسرار حرفتهم.

وحين انضم «چان كلود كارييـر» إلى فريقنا، كان قد كتب بالفعل نصوصًا للسينما لا حصر لها، لكنه حين ألقى نفسه، بشجاعة، فى هذه الارتجاليات تذوق حرية المسرح، وقد غيَّر هذا من طبيعة كتابته، وأصبح بعد ذلك جزءًا متكاملاً، لا يمكن الاستغناء عنه، من أنشطتنا.

حين كنت طفلاً كان يقال لى دائمًا: «لا تطلب من أحد أن يفعل ما لا تستطيع أن تفعله أنت نفسك..»، لكننى كمخرج، أعرف أن هذا غير صحيح، حيث إننى لا أستطيع أن أمثل أو أغنى أو أرقص، وكنت خائفًا

من أن أحاول، رغم ذلك فإن فهمي الخاص كمخرج تحوَّل بمشاركتي في التدريبات مع الآخرين، لا يهم درجة السوء التي فعلت بها هذا، لقد كانت ضرورة ونعمة أيضًا بالنسبة لمخرج أن يترك منصته العالية وأن يغطس.

وقد يوحي عنوان «مركز بحوث المسرح» بشيء أكاديمي، حيث تلتقي عقول متعلمة، ويجتمعون حول مائدة، يُنعمون النظر في رزم من الأوراق، ويتبادلون المعلومات عن تاريخ المسرح وتقنياته. والحقيقة أن البحث يعني «الفعل»، وفي هذه الحالة يعني «الأداء»، سواء أحدهما للآخر في شروط حادة من الخصوصية، أو في شروط غير عادية من العلن، لكنه دائمًا يؤدي - فهذه ضرورة حيوية للمؤدين أنفسهم. وعلى طول السنين قدمنا عدداً كبيراً من العروض دون ثمن، وخارج أبنية المسارح، ولغير جمهور المسرح. كنا بحاجة لمتفرجين كي نختبر استكشافاتنا، متفرجين لا يعرفون شيئًا عنا، ليسوا مشروطين بعنوان المسرحية أو اسم المؤلف، فنحن لا نتقاسم معهم مراجع سهلة يمكن أن تأخذ ما نقدمه لقيمته الخاصة. وهكذا كان علينا أن نرتحل. وقادنا هذا إلى إيران، وإلى إفريقيا، وإلى «الشيكانو» في كاليفورنيا، وإلى الهنود الأمريكيين، وحتى إلى حديقة عامة في بروكلين. لقد ذهبنا إلى كل مكان لا يوجد فيه شيء نستند إليه، ولا طمأنينة، ولا نقطة بداية. على هذا النحو كنا قادرين على أن نتفحص العوامل التي لا نهاية لها التي تعين الأداء أو تعوقه، واستطعنا أن نعرف شيئًا عن الاختلاف بين الجمهور الكثير والقليل، وعن المسافات، وعن ترتيب أماكن الجلوس، وعن أي الأعمال يحسن تقديمها في الأماكن المغلقة، وأيها يمكن كسبها في الأماكن المفتوحة، وما الذي يتغير في التجربة إذا وُضع الممثل أعلى من المشاهد، أو العكس، وثقل الكلمة، أو المقطع، أو اليد، أو القدم، وكل هذا قد غذى عملنا - بعد سنوات تالية - حين عدنا - بالضرورة - إلى المسرح، حيث التذاكر، والجمهور الذي يدفع أثمانها.

تلقينا دعوة من «مهرجان شيراز» للعمل مع مجموعة من الممثلين الفرس، والتمثيل بين أطلال «برسبوليس»، وقادنا هذا إلى إيران. وفى زيارتى الأولى لبرسبوليس جلست على صخرة دون حراك عدة ساعات، متوقفًا أمام قوة المكان، كان بقايا ما كان فى الماضى مواقع عظيمة اختيرت لأنها كانت مراكز قوة فعالة بشكل غير عادى، والآن حين قدمنا عروضنا – مع غروب الشمس فى باحة معبد، ومع شروق الشمس فى وادٍ طويل يمتلئ بالقبور الملكية – كانت هذه الفكرة ليست مجرد نظرية، بل حقيقة خبرها المؤدون والمتفرجون على السواء. بعد سنوات من الانغماس فى الخشب والقماش والرسم وبقع الضوء والمصابيح الغامرة، هنا فإن الشمس والقمر والأرض والرمل والصخر والنار قد فتحت أمامنا عالمًا جديدًا سوف يؤثر على عملنا فى السنوات التالية.

فى إيران سيدة غير عادية على نحو مدهش، «ماهين تاد چادود»، قرأت لنا أشعار زرادشت. لا شيء من الأصوات التى قدمتها يتوافق مع أية حروف أو مقاطع نعرفها، لكننا استطعنا التعرف على قوة الكلمات الى كانت تتشكل منها، ولما كنا قضينا شهورًا نجرب بأصواتنا، فقد بهرنا حين شرحت لنا أنها قد درست مع عالم زعم أنه أعاد بناء الأصوات الخاصة بلغة قديمة جدًا، قبل الفارسية، اسمها «الأفستا». كانت نظريته تقول إن الأفستا كانت لغة طقسية مخصصة فقط للخطابة، وأن الشكل المعقد للحروف فى النقوش المكتوبة كانت رسومًا دقيقة توضح حركة التنفس فى الرئتين والفم والشفتين. وحسبما يقول فإن البقايا الأخيرة لهذه النظام هى حرف "O"، الذى يعد تصويرًا واضحًا للحركة المطلوبة لإخراج الصوت، ودون أن نعنى كثيرًا بما إذا كان هذا القول صحيحًا أو لم يكن، فقد تبعنا السيدة تاد جادود، مقلدين لها حتى استطاعت أنفاسنا أن تصعد من المعدة،، وتدخل الرأس، وتهبط ثانية لتتغير فى الحنجرة واللسان، وترن فى الصدر، لتنتج كلمات مدمجة ذات قوة انفعالية عالية.

تجربة هذه اللغة، سواء كانت صوتًا رنانًا تطلقه «ناتاشا» من فوق

سطح معبد نحو الشمس الغاربة، أو غناءً فى ضوء القمر من فوق الحروف فى الصدوع القائمة بين القبور، جعلتنا جميعًا ننفتح على كيفية وجود الأبدية والأسطورة فى الحاضر، وكيف تصبح جزءًا من الخبرة المباشرة. وقد تركت قوة «الأفستا» انطباعًا عميقًا عند الشاعر الإنجليزى «تيد هيوز»، الذى كان قد أصبح صديقًا لنا منذ ترجم مسرحية «سينيكا» «أوديب» للإخراج الذى قمت به - كانت البطولة لچون جيلجوود - فى لندن قبل سنوات. وقد ظل هيوز يعمل معنا عدة شهور فى باريس، وكان عميق التأثر بكون المقاطع غير المفهومة من اليونانية القديمة التى كنا نجرى عليها تجاربنا يمكنها أن تحمل طبقات ثرية من المعنى خلال كيفية أصواتها. وكانت المسرحية التى يكتبها لنا كى نقدمها فى برْسبوليس «أورجاست» تضم شظايا مواقف قديمة مستمدة من الأساطير، لكن الكلمات كلها كانت كلماته هو، اقتنصها - كما يمكنه القول - من تلك الطبقة من الدماغ التى تصدر عنها الأشكال عميقة الجذور المتعلقة بدلالات الألفاظ، فى اللحظات التى تأخذ فيها الشكل والصوت، فى المرحلة السابقة على ابتكار المستويات العليا من اللحاء، حيث تصدر المفهومات.

هذه التجارب الانفعالية كانت من القوة بحيث مكنتنا من احتمال مناخ الخديعة والشك الذى كان يسود أرض الشاه، لقد تمت دعوتنا إلى مهرجان شيراز بدفء وحفاوة، ولكن ما أن وصلنا حتى راح مضيفونا يراقبون كل حركة من حركاتنا بعداء وريبة، معوقين العمل الذى بدا أنهم متشوقون لتشجيعه. فالعاملون فى الحدائق يتسلقون الصناديق ليتجسسوا علينا من خلال النوافذ، وشائعات غريبة وكاذبة تنتشر حول تدريباتنا المنحطة، وحفلات تعهر جنسى تقام فى الليل، حتى الممثلون الفرس العاملون معنا وجدوا العذر لأشكال لا نهاية لها من الخلط وطبقات مؤلمة من سوء التفاهم. بالمقابل وجدنا عددًا من المناسبات استطعنا أن

نستجيب لها بانفتاح وعاطفة ضد الغباء القاتل لنظام الشاه. محققين لأنفسنا الراحة - التى قد لا تكون تمامًا فى غير مكانها - بحيث تصبح تلك الاندفاعات ذات فائدة، حتى لو كانت مؤقتة. على العموم، كانت تجربة معقدة وصعبة، لكنها كانت مليئة بالمعرفة الدقيقة حول عملنا، خاصة فيما يتعلق بالتواصل مع الماضى الأسطورى، وقد وازنها جانب آخر ثبت أن له قيمة مكافئة.

وفى إيران ثمة نوعان كبيران من المسرح التقليدى: «التعزية»، وهى الشكل الوحيد من المسرحية الدينية الأسطورية التى أنتجها الإسلام، و«الرعوزى» وهو شكل من أشكال «الكوميديا ديللارتى» لا يزال حيًا، وفيه يقوم الفنانون البسطاء وأصحاب الدكاكين - مثل «بوتوم» وأتباعه من العاملين فى «حلم منتصف ليلة صيف» - بالتجمع فى جماعات صغيرة، ويمثلون حين يكون ثمة عرس أو حدث آخر يتطلب وجود لون من التسرية. وهى عروض مرحة فاحشة مشحونة بطاقة فيزيقية، ومحلية تمامًا، فهى تؤدى مباشرة وفق استجابات الجمهور، وثمة شكل خاص جدًا من أشكال «الرعوزى» مكانه البيوت داخل أحياء المبانى المغلقة فى طهران، وهى نوع من المدينة الداخلية لا يمكن الوصول إليها إلا عبر ممر ضيق يجتاز مقرات الشرطة. هناك بعض الحوانيت، وربما مسرح، حيث يتجمع الممثلون كل صباح ليلتقوا بالمدير الذى يعلمهم بالموضوع الذى اختاره لذلك اليوم، وساعة بعد الأخرى على الخشبة يمكن أن يرتجلوا، تاركين الموضوع يتطور وتعاد صياغته، ثم يصقل من خلال سلسلة من العروض حتى يأتى العرض الأخير فى آخر المساء وهو أكثرها اكتمالاً. وقد يتم إسقاط الموضوع بعد ذلك ليأتى الصباح التالى ببداية جديدة لموضوع جديد، وهذه الجماعات تلعب بسرعة مدهشة وابتكارات لها طابع الخفة، ونظرًا لأننا مارسنا التجريب طويلاً حول الأشكال نفسها فقد امتلأنا إعجابًا بهم. ونظرًا لأن إغراء أن نقدم ما لدينا كان قويًا لم نستطع مقاومته، فقد اخترنا قرية نائية لنقدم فيها «الرعوزى» الخاص بنا، واخترنا موضوعًا

تعرفه كل الثقافات: العروس والعريس والآباء والزواج. وما نتج لم يكن سوى محاولة أولى خشنة جدًا، لكنها قدمت لنا بداية طريقة فى العمل كنا راغبين فى استكشافها أمام الجمهور، ومن أجل هذا الهدف كنا بحاجة لرحلة أخرى مختلفة، وقدمت إفريقيا نفسها على نحو طبيعى، وما كدنا نعود إلى الوطن من إيران حتى بدأنا التخطيط لزيارة النيجر ونيجيريا وداهومى ومالى. وراء هذا الاختيار أسباب عديدة: الاحترام الكبير الموجود لدينا لثراء التقاليد الإفريقية، وإحساسنا بأن ثمة شيئًا متفردًا نستطيع أن نتعلمه من حرية المؤدين الأفارقة، وأهم من كل شىء الاقتناع بأنه فى إفريقيا لن يكون لدينا رصيد سابق نعتمد عليه. ولا سقوط فى الاحالة إلى مراجع مشتركة، ولا إلى تلك النكات الخاصة التى لا تخفق فى أية مدنية. سوف نكون على طرف، وكان الخطر ضروريًا وجوهريًا معًا.

إن الطريقة التى تدخل بها إلى قرية هى ما يهم. حين عملنا فى إفريقيا لم ندخل إلى بلدٍ أبدًا عن طريق عاصمتها الرئيسية. على العكس، يمكن أن ندخل، غير ملحوظين، عن طريق موقع حدودى صغير، ونقود داخل الغابة، مبتعدين عن الطريق الرئيسى حتى نلمح على المدى تجمعًا من الأكواخ، متأكدين من أنه لا شىء يثير عدم الثقة قدر رؤية نصف دستة من سيارات «اللاندروڤر» تهدر فى سبيلها إلى القرية وسط سحابة كثيفة من الغبار، بل كنا أحيانًا نترك السيارات على مبعدة ونواصل سيرًا على الأقدام، وكانت الدروس التى تعلمتها فى أفغانستان قبل سنوات ذات قيمة لا تقدر، ففى إفريقيا، كما فى آسيا، ثمة مئات من العيون تسجل كل تفصيل من تفاصيل لغة جسد الغريب، وتوضع لها تفسيرات فورية: هل يمشى بعجرفة كما لو كان يملك العالم؟ هل يعبر إيقاع خطواته عن الأهمية الذاتية للشخص الأرقى؟ هل يدير رأسه من جانب للآخر شأن السائح الذى لا يخفى فضوله، أو حتى ما هو أسوأ هل هو ممتلئ

بحماسة المحسن فاعل الخير؟ كان علينا أن نسيطر على التمرين الأول الذى يلتقى عنده المسرح والحياة: كيف نمشى. لا أكثر ولا أقل من أنفسنا، متجمعين قليلاً، ومنفتحين أكثر قليلاً مما هو معتاد.

وفى القرية يمكن أن نطلب رؤية الرئيس، وكان بيننا أفارقة، ولكن كما هو شأن هذه القارة الشاسعة تتغير اللغة كل بضعة أميال، ومن ثم لا تصبح لديهم وسائل للتواصل مع القرويين أكثر مما هو عند الأوربيين. ولحسن الحظ، حتى فى أكثر القرى نائيًا، كنا نجد الأطفال الذين ما أسرع ما يحيطون بنا: يثرثرون، يومئون ويشيرون، يضحكون، يختبئون أحدهم وراء الآخر، يخفون وجوههم بأيديهم وأذرعتهم، وثمة دائمًا هذا الطفل الذى يتقدم من بينهم فى جرأة خطوة للأمام، إنه الذى يذهب إلى المدرسة، يمشى لها ساعتين كل يوم فى الذهاب والإياب، يتقدم فى ثقة، ويعرض أن يضع إنجليزيته أو فرنسيته فى خدمتنا. وقد نتبعه إلى حيث يجلس الرئيس فى مجلسه المعتاد، تحت شجرة، وإلى كلٍ من جانبيه يجلس رجال كبار متغضنون ومهيبون.

بعد تبادل الانحناءات والأصوات المتلطفة قد يسألنا الرئيس لماذا نحن هناك، هذا السؤال نفسه الذى وجه إلىَّ - المرة بعد المرة - من جانب الصحفيين والنقاد وأساتذة الجامعة. وعادة ما يتطلب الجواب تيارًا من الكلمات والحجج قبل أن يبدأ عبوس الشك فى الاسترخاء. أما فى إفريقيا فكان عبارة واحدة: «إننا نحاول أن نرى ما إذا كان التواصل ممكنًا بين لشعوب فى أجزاء مختلفة من العالم..»، وعادة ما تتم ترجمة العبارة، وسوف يهمهم الرجال الكبار ويهزون رءوسهم فى فهم، وسيقول الرئيس دائمًا: «هذا حسن جدًا. أنتم موضع ترحيب هنا..».

بعدها، كل ما كان مطلوبًا أن نفرد السجادة، وسوف تجتمع القرية كلها. على هذا النحو تعلمنا أن الجمهور المثالى هو مزيج طبيعى: على الأرض، أقرب ما يكون إلى المؤدين هم الأكثر حماسة: الأطفال، ثم الأمهات ممسكات بأطفالهن، ثم الرجال الكبار، ثم الشباب، بعضهم مع

دراجـاتهم، ينحنون بتـشكك وهـم ممسكون بمقـودهـا . حـدث فى قـرية صحراوية أن جاء «الطوارق»، على ظهور جمالهم، وعلى وجوههم الألثمة الداكنة تخفى وجوههم، ووقفوا وراء الصف الأخير يتفرجون من فوق الرءوس كأنهم فى مقصورات ملكية مميزة، وحتى قبل أن يبدأ العرض، كنا نرى الميزة العظيمة للمشاركة فى ضوء الشمس: ليس ثمة ادعاء مصطنع: كنا هناك من أجل المشاهدين، وهم كانوا هناك من أجلنا، وكنا نرى بعضنا البعض فى وضوح بللورى فى المساحة نفسها.

ولكن، كيف كان علينا أن نبدأ؟ قبل الرحلة حاولنا الإعداد لهذه اللحظة وناقشنا كثيرًا من الأفكار والموضوعات الممكنة، أما حين أصبحنا فى الموقف نفسه فقد بدت لنا استحالة أن نلقى بنتائجنا إلى المجهول.

ومن البداية كانت سجادتنا هى المجهول، فقد أصبحت التعبير البسيط والمباشر عن الاختلاف بين المسرح والحياة اليومية، حيت تكون فوق السجادة فالمطلوب على الفور أن تكون لك قوة جديدة وتركيز جديد وحرية جديدة، وأصبح الممثلون أكثر حيوية ووعيًا بهذا التحدى المتكرر دائمًا، فى اللحظة التى يخطون فيها الخطوة الأولى فوق السجادة، كانوا يتقبلون مسئولية تدوم طالما بقوا فوق هذه المنطقة الخاصة.

فى القرية الأولى وضعنا الموضوع الواحد الذى استخدمناه مرارًا وتكرارًا، صندوقا من أوراق اللعب وسط السجادة، بالنسبة للمتفرجين وبالنسبة لنا كان الشىء نفسه، كان موضوعًا حقيقيًا. ينهض الممثل ويتجه إليه. ماذا كان بداخله؟ مادام الممثل يريد أن يعرف فإن الجمهور يريد أن يعرف معه، هكذا نصبح مرة واحدة على أرض مشتركة، حيث يمكن أن يبعث الخيال إلى الحياة. وفى مرة أخرى كان زوج من الأخدية وشخص حافى القدمين يتجه نحوه – مرة ثانية: أرض مشتركة. قطعة خبز يراها شخصان ويقترب الثالث – أرض مشتركة. لقد حاولنا أن نكون أكثر بساطة. صوت على آلة، أو صوت إنسانى، يتكرر ويتكرر، لم نستخدم أسلوبًا موسيقيًا ولا لغة موسيقية، بل مجرد صوت. أى شىء كان يصلح

نقطة بداية، شريطة أن يكون بسيطًا بما يكفى.

فى الليل، حين نقيم معسكرًا، نكون فى العادة محاطين بقرية كاملة، تحدق فينا، مبهورين بطقوسنا الاثنية الغريبة مثل تنظيف أسناننا بالفرشاة. وأدى بنا هذا لأن نرى أن أبسط طريقة لبداية العرض كان أن نقدم أنفسنا كما نحن، وحققنا تواصلنا الأول بمجرد المشى فوق السجادة، واضعين أنفسنا للعرض. وقد أدى هذا عمله جيدًا، لكننا كنا نحس بالخجل من حركاتنا الثقيلة أمام تلك الأجساد المتطورة تطورًا رائعًا لدى المتفرجين. ويومًا ما، بعد أن ارتجلنا رقصة، تحدثت إلى واحد من الكبار، معتذرًا عن نقص كفاءتنا الفيزيقية، وتأمل فى الأمر مليا، ثم هز رأسه: «لكل قبيلة عدد قليل من الحركات، يمكنها أن تقوم بها المرة بعد المرة، لكننا لم نتعلم أبدًا حركات أخرى، حركات ليست جزءًا من تراثنا، إننا، حتى، لا نعرف بوجودها، وأن نراها الآن هو شىء مهم جدًا بالنسبة لنا..».

تُعقد الندوات وتدور حول أسئلة مثل: «هل للمسرح أية وظيفة؟ هل له من جدوى؟»، أحيانًا، فى مناسبات نادرة وخاصة، وبعد انقضاء ساعة على بداية عرضنا فى القرية، يحدث «شىء ما». من خلال تمثيلنا كنا نقدم هذا «الشىء»، وفى هذه الحالات تتقبل القرية ما نقدمه، فقد نجلس مبتسمين، نتصافح، ونقدم الهدايا، ونبدى حسن النوايا. وقد تنقضى سنة كاملة ولا يتحطم حاجز واحد، لكن العرض المسرحى حدث قوى، وله أثره على كل الحاضرين، تتلاشى الصورة، لكن شيئًا ما قد انفتح.

والبداية بنقطة تلقى اعترافًا متبادلاً ليس كافيًا، فالعرض بحاجة لأن يتطور. فمن السهل جدًا أن تقدم سلاسل خشنة من النكات والشقلبات لأنها تمضى دائمًا على نحو حسن، وهنا كانت تكمن الصعوبة الحقيقية الأولى أمامنا. لقد حاولنا أن نزيد من كيف وعمق الارتجاليات التى عرضناها بالتقدم نحو تلك المناطق غير المألوفة التى لمسناها فى عملنا فى الوطن. هكذا كما نستخدم أناشيدنا أو الحركات الممعنة فى الشكلية التى

ابتكرناها مع عصى البامبو، وأحيانًا جرس الأصوات أو الأنماط الهندسية الخالصة للعصى، وكان هذا يكفى كى يخلق حالة من السكون المتعجب بين الجمهور، لكن الحركات المعزولة لا تشكل كلاً، وكنا نشعر بالحاجة الملحة لأن نربطها معًا بموضوع ما، فى باريس كان عملنا حول أصوات الطيور مربوطًا بقصيدة فارسية قديمة هى «اجتماع الطير» وهى قصة رمزية صوفية، وفيها تنطلق مجموعة من الطيور فى رحلة محفوفة بالمخاطر بحثًا عن طائر أسطورى «السيمورج»، ملكهم المختفى. وكثير من العناصر الكوميدية، بل حتى المؤلمة، فى الحكاية كانت وثيقة الصلة بما كنا نعيشه الآن، من حيث إن الرحلة كانت إسقاطًا لا رحمة فيه لأقنعة الفرد وحيله الدفاعية، ومن ثم أحسسنا بأننا نستطيع استخدامها كنقطة إنطلاق لسلاسل جديدة من العروض الارتجالية، وفى كل يوم كان يغدينا الجمال المدهش والتنوع للطيور على الأشجار حول معسكرنا، فقررنا أن نبدأ بأغانى الطيور، وقد أبهج هذا متفرجينا ومنحنا الأرض المشتركة التى كنا دائمًا بحاجة إليها، بعدها تبدأ شخصيات الطيور فى التمايز وتتكشف القصة الدرامية. أحيانًا، حين كنا نلعب فى الليل، كان الظلام يحملنا إلى ما وراء قدراتنا العادية، كما لو أنه بفضل الحضور الرنان من حولنا أصبحنا إسقاطًا لخيال جمعى أكثر ثراءً من خيالنا.

وأحيانًا كنا نلتقى بأنثروبولوجيين، وفى هذه المناسبات كنا نرفض، لأنهم سيستنتجون أن كل إيماءة، وكل عرف، وكل صورة، إنما هى تعبير عن ثقافة، وأن كل واحدة من هذه ليست سوى إشارة مقننة تنتمى لهذه الثقافة وحدها، وكان يمكن أن نجيب بأن المسرح يكشف عن العكس تمامًا، وتجربتنا اليومية تثبت هذا، فالتقبيل بالشفاه أو بحك الأنوف يمكن أن تكون أعرافًا مغروسة فى بيئات معينة، لكن كل ما يهمنا هو الحنان الذى تعبر عنه. يقول لك السلوكى المتشكك: «ما هو الحب؟ إذا كان له جوهر أرنى إياه..»، والممثل ليس بحاجة للإجابة، فالمشاعر غير المرئية هى ما تهب الحياة لأفعاله طول الوقت، المسلم يضع يده على قلبه، والهندوسى

يضم قبضتيه معًا، آخرون ينحنون أو يلمسون الأرض، أىٌ من هذه الإيماءات يعبر عن المعنى نفسه بافتراض أن الممثل قادر على أن يجد الكيفية الضرورية داخل حركته. وإذا لم تكن هذه الكيفية موجودة، فإن أية إيماءة سوف تكون خاوية ولن تحمل أى معنى. إن المرء يمكن له أن يدخل قرية إفريقية، ويبتسم بطريقة آلية، ولن يخدع أحدًا. إذا كان العداء مختفيًا وراء الابتسامة فسوف يتم الإحساس به على الفور، ولكن إذا شاء الممثل أن ينقل - بأصالة - شعورًا عميقًا، وإذا كانت حقيقة مشاعره موجودة، فسوف يحسها ويفهمها الجميع، حتى لو كانت الإشارة الخارجية المختارة غير متوقعة مثل قبضة اليد المضمومة.

ذات يوم، فى قرية فى شمال نيجيريا، قررت «هيلين ميرين» - التى كانت قد انضمت إلى الفرقة قبل أن نغادر باريس مباشرة - أن تقبل التحدى الأقصى وهو أن تبدأ من لا شىء. دون إنذار، قفزت هذه الممثلة الشابة الجميلة إلى السجادة، وجعلت من جسدها جسد ساحرة عجوز تطلع وتهتز فى مشيتها، وفجأة اندفع عدد من الشباب لمساعدتها مقتنعين بأن مرضًا مخيفًا قد ضربها على نحو مباغت، وهكذا رأينا أنه حتى فكرة «إنه وهم التصديق» ليست واضحة كما كنا نفكر. لا شىء يمكن أن يؤخذ كأمر مسلَّم به، حتى العرض هو ليس عرضًا على نحو آلى، مهما كانت اللعبة، فإن قواعدها يجب أن تتأكد المرة بعد المرة.

من هذه اللحظة، أصبح المشى هو الروتين الافتتاحى الإجبارى، وهذا يعنى أن ينتشر أحد عشر ممثلاً يعرضون أنفسهم أمام المتفرجين، كلٌ مصحوب بنقرات على طبلة يحدد إيقاعها بنفسه، ثم يروح كلٌ بعد ذلك يحوِّم أو يقفز أو ينحنى أو يتعثر، وقد يواجه واحد منهما الآخر ويلعب معه، ويظلون هكذا حتى ينبثق الإحساس باللعبة ويبدأ الموقف فى التطور. أما كيف تبدأ فهو أمر يتم تعلمه فى ضوء النهار، حيث لا شىء يمكن أن يخفى المؤدين، بل على العكس، فبسبب أن المتفرجين يرون الممثلين ويبدأون فى الثقة بهم ككائنات إنسانية، تتفتح أمامهم أبواب الخيال، ومن

ثم يدخلون طواعية فى لعبهم.

قال المدير المحلى فخوراً: «هذه أول مرة تقدم فيها «أوديب» فى نيجيريا، وقد قمنا بتعديل طفيف فيها، فالحدث يقع هنا، فى «أوشوجبو»، وأوديب يقتل أباه عند مفترق الطرق الذى اجتزتموه على مبعدة ميل من هنا..».

كل سطح كان مكتظًا بالأجساد المستثارة، ليست الباحة فقط بل جدران وسقوف المبنى الصغيرة الأبيض، كذلك مصاريع النوافذ كانت محتشدة، والأطفال كانوا هناك، على الأشجار أو أكتاف آبائهم. كان الرجال يمسكون بأغصان طويلة ويقومون بكنس الأرض فى عمل طقسى غير مؤذ، ويدفعون الأطفال الأكثر حماسة بعيدًا عن موقع التمثيل، ثم يبدأ العرض. يدخل رجل مرح، قصير وبدين، يتحدث لغة «اليوروبا» بذلاقة، والجمهور يحبه ويضحك لنكاته. من يمكن أن يكون؟ تعجبت وأنا أستعيد فى ذاكرتى – بسرعة – نص سوفوكليس، ثم تدخل شخصية مؤثرة، إنه أعمى، وأجد نقطة تعرف، لابد أن هذا القادم الجديد هو تريزياس، وهو يتحدث بقسوة إلى الرجل البدين، ويضج المتفرجون بالضحك، وأهمس للآخرين: نعم. نحن نوافق. الرجل الصغير لابد أن يكون أوديب. ونستعيد أن الجمهور ليس مشروطًا، من قبل، بمعرفة أن «أوديب» هى تراجيديا شهيرة، وأن البطل المحكوم عليه سوف يتقدم، خطوة بعد خطوة، نحو الكارثة، وهكذا تحمل القصة فى البداية كل مكونات الكوميديا، وأن أوديب، المحبب والمراوغ، شخصية يمكن أن توجد فى أية قرية، وأن الجمهور يعرف مسبقًا أنه سوف يطرح كل الأسئلة الغلط، والتى لابد ستسلمه إلى المتاعب، وأن الجمهور يستمتع بكل خطوة خاطئة يخطوها.

بهذا المفتاح، الذى ينتمى إلى «الفارس» نكشف مشاهد سوفوكليس مع الكاهن، ومع الكورس، ومع الراعى العجوز، ونشارك الجمهور

استمتاعه بهذا التمثيل الخشن الممتلئ بالحياة. فى ذات الوقت، فإن جانبًا من عقلى يطن بهواجس نقدية، بدا العرض وكأنه يحمل نفس منهج الهزء والسخرية الذى أصبح شائعًا فى المسرح الغربى اليوم، حيث إن «تحديث» الأعمال العظيمة أو «إرسالها إلى السجن» يقلل من قيمتها، ويحرمنا من مستوى كامل من الانفعال هو أكثر ثراءً ودقة من أى شىء يمكن أن يجلبه فضح الزيف فيها. لكننى وأنا أقول هذه التحفظات لنفسى، توقف الضحك فجأة: «لقد قتلت أباك!»، ويتوقف أوديب كالميت على الطريق، إنه، هو والجمهور، يرتاعون فى اللحظة نفسها وبالقدر نفسه. إن معنى العائلة والطبيعة المقدسة لعلاقات العائلة حاضرة لدى الجميع، مثل هذا البطل المحبوب، الذى يمكن أن يكون جزءًا من أية عائلة إفريقية، وهو قد تورط فى أكثر الجرائم روعًا على الإطلاق. أكثر الجرائم روعًا؟ وبدا أن الصمت يقول إنه لا شىء يمكن أن يكون أسوأ، حتى من الصمت الذى يبدو أكثر قوة حين يعرف أوديب والمتفرجون معًا أنه قد حطم أكثر التابوهات قداسة حين أخذ أمه إلى الفراش. تظل الجاذبية ويظل التوتر لا يتغيران حتى نهاية العرض، تاركًا المتفرجين فى صدمتهم العميقة، ونحن المتفرجين المحترفين ممتلئون بالأسئلة التى ترتبط بفهمنا لمعنى التراجيديا والكوميديا، متى ينفصلان ومتى يتحدان؟.

كنا فى منتصف رحلتنا، وقد هبط الليل، ونحن نجلس فى بقعة نظيفة على حافة الغابة، نراجع العرض الذى ارتجلناه فى قرية صباح ذلك اليوم، وعلى حين فجأة جاء ثلاثة من الشباب الإفريقيين من بين الأشجار، واقتربوا منا مبتسمين، يتحدثون بلغتهم المحلية ويشيرون، وبعد لحظة انضم إليهم صبى صغير، وكالمعتاد ثبت لنا أنه المترجم الوحيد الممكن، قال بالإنجليزية: «القرية تدعوكم، يريدون منكم أن تغنوا معهم..»، ودون تردد - فهذا ما جئنا من أجله إلى إفريقيا - اندفعنا جميعًا نحو ظلام

الغابة، ولم يكن ثمة قمر، لذا كان التقدم عسيرًا، تحركنا إلى الأمام بحذر، ونحن نتلمس أحدنا الآخر، والصبية يضحكون ويقودوننا من أيدينا، ولابد أننا مشينا حوالى الساعة حين خفَّت كثافة الأشجار وأصبح السواد رماديًا ضبابيًا داكنًا، وأحسسنا أننا اقتربنا من قرية، وحين خرجنا إلى الخلاء، سمعنا همهمات وأحسسنا وجود القرويين، لكننا لم نستطع، بعد، أن نتبين أية أشكال، ثم بدأ الغناء، غناء هادئ وحزين لدرجة أنه أعطانا الانطباع بأننا خارج المكان، وحين اعتادت عيوننا على الضوء الخافت، تبينا كتلة فى المركز، حينها فهمنا أننا بإزاء محرقة جنائزية، وأنهم ينوحون على ميت. وقفنا إلى جوار الأشجار دون حراك، متأثرين ومختلطين. لماذا جاؤوا بنا إلى هنا؟ سألنا أنفسنا، وتقدم الليل، وتجددت الأغانى نفسها المرة بعد المرة، وظللنا على حالنا، شهودًا صامتين، وبعد عدة ساعات أخرى، تقدم شخص يشبه الظل نحونا وتكلم، قال الصبى الصغير: «والآن يجب أن تغنوا..».

من أين جاء صوتنا؟ ماذا كانت نقطة البداية؟ هل كنا نغنى أم كان الغناء ينفذ من خلالنا؟ لم يكن ثمة سبيل للمعرفة. لمدة سنة، حاولنا مرارًا أن نرتجل أغنية معًا، والآن لأول مرة حدث شىء ما، كان جديدًا بصورة كاملة، جاء إلى الوجود كورال غريب وجميل، ليس منا لكنه من خلالنا. لقد خلقه الليل والغابة والمناسبة. كنا واحدًا مع القرية، عرفنا شيئًا عن الموت، شاركناهم الأحزان. وحين فرغنا كان ثمة صمت مطبق، وغادرنا ثانية فى الظلام، لم نر وجهًا واحدًا، ولم نعرف لماذا دعينا للمشاركة فى هذه اللحظة، ولا الكيفية التى استطعنا بها أن نسمو فوق أنفسنا.

«ايفى» هى المدينة التى يعتبرها «اليوروبو» سرة الكون، حيث هبط أول إنسان من السماء فى سلسلة، وحيث – حسب العهد البدائى – أعيد خلق الحياة التى تتجدد كل صباح. هنا سوق للماعز، وفى وسط الاتساع غير المستوى للأرض الجافة، ثمة مكان، لا يكاد يلحظ، به حفنة أحجار. وأثناء النهار، يسير التجار الغرباء حول هذه الأحجار، ويلعب الأطفال، وتتبول

الماعز وتتغوط. وحين يهبط المساء، يرحل الغرباء ويتهيأ السوق للطقس الليلى، والناس الذين يأتون لا يفعلون شيئًا لتنظيف المكان أو تجميله أو جعله أكثر جدارة بالاحترام أمام العين التقيَّة الورعة، ببساطة تامة أن توجههم هو الذى جعل هذه الأحجار مقدسة دون أى تغيير فى شكلها الخارجى.

وقد بدا لى هذا دائمًا أحد العناصر الأساسية فى المسرح، فلسنا بحاجة لأن نفعل تلك الأشياء غير المقنعة على نحو فاضح فى الأوبرا الرديئة، أن نصنع مجوهرات زائفة وكئوسًا ذهبية زائفة، إننا نستطيع أن نأخذ أى حجر، أى كوب، وإذا عرفنا كيف نلعب به، ونجلب له الكيفية والقوة الضروريتين، لاستطعنا أن نحوله، مؤقتًا، إلى ذهب. لهذا فإننى أعجب دائمًا بفن راوى القصص التقليدى. وفى الهند هناك رواة يستطيع الواحد منهم رواية «المهابهاراتا» كلها مستخدمًا آلة وترية وحيدة، وبخياله يحولها وهو يروى أو يغنى إلى سيف أو حربة أو رمح أو هراوة أو ذيل قرد أو خرطوم فيل أو أفق أو جيوش أو صواعق أو أمواج أو جثث أو آلهة.

وخلال الزمن الذى قضيناه فى نيجيريا، شهدنا حالات كثيرة من «المس possession»، وكنت قد شهدت أناسًا فى حالات من النشوة أو الغيبوبة "trance" فى هايتى وإيران، وكانت هذه فى البداية صادمة جدًا، وتدريجًا أيقن المرء أن ثمة فقط سلاسل محدودة من الحركات الهستيرية أو التشنجية تكاد تكون هى ذاتها فى كل أنحاء الدنيا. وليس ثمة تحول حقيقى، أو انفتاح على عالم مجهول، وهكذا ظاهرة أن «يكون الإنسان ممسوسًا» تصبح مخيبة للآمال وغير مثيرة للاهتمام. على أى حال، فى نيجيريا لقيت تفرد «اليوروبا» فيما يتعلق بتراث «المس»، الذى هو النقيض المباشر لكل حالات المس الأخرى. هنا فإن الراقص الذى يتملكه «المس» من الإله لا يفقد ذاته فى حالة من التنويم الذى يفقده الوعى، فهو حتى فى حالة المس يبقى واعيًا تمامًا، وهكذا، فرغم أن الإله، وليس الراقص هو الذى يكون مسئولاً عن الجسد، إلا أن حركات الراقص

تعتمد تمامًا على فهمه الخاص لطبيعة هذا الإله، أو بلغة المسرح على فهمه لدوره، وحين يبدأ شاب مبتدئ فى طقس راقص - بهدف استدعاء الإله - فإن فهمه الثقافى والانفعالى للإله أوَّلى جدًا، ومن الطبيعى أن يكون الإله الذى يظهر مبتدئًا كذلك. وسنة بعد الأخرى يعمق فهمه وينعكس هذا على ثراء تفسيره، وحين يتم - مع تقدمه فى العمر - تدشينه كاهنًا ويصبح أستاذًا، فإن أداءه كذلك يصبح أداء الأستاذ، والعملية التى تتعمق من خلالها هذه المحاكاة عملية بالغة النبل، فهى تضم كل ما فى الحياة وترتبط بكل ما يتضمنه قول المسيحى من «محاكاة المسيح»، وعادة ما يستطيع الممثل ، أو الممثلة، أن يعيش حياة فوق الخشبة وأخرى منفصلة عنها تمامًا فى العالم خارجها. وعبر السنين قد تصبح خبرات الخشبة أكثر رقة ورهافة، وتبقى تلك التى فى بيته على عاديتها وربما ابتذالها، وربما لا يستبقى الممثل العجوز فى نفسه أية بقايا للثراء الذى قام بتصويره. وتدريجًا أصبحت مقتنعًا بأن هذا الأمر لا حاجة به لأن يكون حتميًا، فهاتان الساحتان من التطور الشخصى يمكن أن تكونا مرتبطتين، وفى هذه الحالة - فقط - يمكن أن تغذى كل منهما الأخرى. ومرة أخرى من السهل الوصول إلى نتيجة ثقافية، فحين يرى المرء المدى الذى يبلغه من تحويلها لخبرة حية، فإن الرحلة تبدأ مرة أخرى، رغم أنها قد لا تكون بالضرورة على الطريق المألوف.

ذهبنا إلى الولايات المتحدة كى نعمل مع فرقة «شيكانو» متميزة اسمها «ال تياترو كامباسينو»، ومخرجها المرموق أيضًا «لويس ڤالديز». وفى البداية كانت ثمة أشياء كثيرة مثيرة للدهشة، فقد دعينا إلى «قريتهم» لكى نجد أنه فى كاليفورنيا اليوم، فإن كلمة «قرية» لا علاقة لها بما أوحت به إلينا ونحن فى إفريقيا. ولا كانت هذه المساحة الشاسعة من الأراضى بتنظيمها الرفيع ومحاصيلها تتسق والصورة الإنجليزية «للمزرعة».

والشيكانو، كما فهمنا بعد، أجزاء غير راغبة فى العملية الصناعية، كثيرون منهم جاءوا بطرق غير مشروعة عبر الحدود مع المكسيك، وثمة عائلات بأكملها تعيش فى سيارات «شيڤورليه» تصبح بيوتهم المتحركة، وهم يحاولون - بطريقة ما - أن يبقوا على صلة بالتقاليد القديمة التى تجرى فى دمائهم. وقد تلقوا دروسهم الأولى عن المسرح فى معمعة الحياة، وتطورت عندهم فكرة الأداء عن الضرورة من داخل إضرابات «الهيولجا» أو عمال المزارع. كان المضربون الأشداء فى الحقول يقفون على جانب من جانبى الخط الفاصل، يدعون العمال المترددين على الجانب الآخر كى ينضموا إلى حركتهم، وحين أخفقت الحجج والمناشدات عمدوا إلى تقديم ارتجاليات خفيفة تحتوى على الكاريكاتير اللاذع والصور الموجعة. الفكاهة والغضب حولت أجسادهم غير المدربة لأدوات عالية الاحتراف. وهكذا نجحت قوة اقتناعهم - على غير توقعهم - فى جذب العمال على الجانب الآخر إلى صفوفهم.

هذا التعميد بالنار خلق جماعة مسرحية غير عادية سرعان ما وجدت طريقها نحو فهم عملى ودقيق للعملية المسرحية، قال لنا لويس ڤالديز فى الصباح الأول: «حين نجلس معًا فى دائرة، فإن الزمن يمضى على النحو المعتاد، ولكن فى اللحظة التى يقوم فيها أحدنا ويدخل إلى الفعل يتغير الزمن، الخطوة الأولى بمثابة الميلاد، والنهاية شكل من أشكال الموت. فى الأداء، تأتى القوة من الإحساس بالطبيعة المتقلقلة والخطرة للزمن..».

كانت هذه حساسية مختلفة تمامًا عن حساسية الفرق السياسية العديدة التى التقينا بها فى الستينيات. هنا لم يكن ثمة أى فصل على الإطلاق بين الحياة اليومية للجماعة وعروضها. رغم هذا فإن اهتمامها يمضى إلى ما وراء اللعب المحض والعدالة الاجتماعية. حتى وهم يقاطعون الأسواق المركزية (السوبر ماركت) فإنهم كانوا معنيين بالتراث المكسيكى - الهندى النابض فى عروقهم، يذكرهم بالطبيعة الحية للأرض وإيقاعات الفصول وبالكون. قال لويس: «حين نقول إننا نريد أن يصبح

عملنا عالميًا "universal"، فإن هذا يؤدى عادة إلى سوء الفهم، فالعالمية لا تعنى الادعاء بأن نصبح مثل أى آخر، العالمية تعنى ببساطة، على صلة بالعالم "univevse". تحدثنا عن اهتمامنا «باجتماع الطير»، وارتجلنا شذرات مما كنا قد طورناه، ووجدنا أن موضوع جماعة الطيور التى تبحث عن ملكها الأسطورى كان قريبًا منهم قدر ما كان قريبًا منا.

الفترة التى قضيناها معهم كانت ثرية وفرحة، كانت الأيام مليئة، يمارس فيها الحب وتتكون الثنائيات والصداقات والعلاقات العاطفية، كنا نؤدى معًا ونلتقى فى مدن أخرى بجماعات أخرى، وكان عرضنا المشترك مشهودًا لأن أحدًا لم يحضر إليه على الإطلاق. حيث فات وقت البداية ونحن وقوف فى المساحة التى أعددناها بعناية، ننظر بسخط نحو المقاعد الخاوية، اقترحت جماعتنا الحيلة القديمة التى استخدمناها فى إفريقيا وهى الخروج إلى الشوارع نقرع الطبول لدعوة الناس، ووافق الآخرون مبتسمين، تاركين لنا أن نكتشف أنه فى كاليفورنيا ليس ثمة عابرون، وهكذا قرعنا طبولنا فى نوافذ السيارات حين تتوقف فى إشارات المرور، وبدا السائقون ودودين مبتهجين لأن يدعوا إلى عرضنا، ولكن ما أن تتغير الإشارة حتى يعشِّقوا سيارتهم وينطلقوا، وأيقنا أن إفريقيا كانت بعيدة جدًا.

حيثما نظرنا كانت المساحات متسعة ومفتوحة، لكن هذا كان ما يزال مشهدًا حضريًا. وقد دعى «التياترو كامبسينو» ليعرض فى اجتماع سياسى حاشد، وكان من الطبيعى أن نذهب معهم، وكنا قد أصبحنا الآن على ألفة بالقضايا التى تبعث الحياة فى إضرابات عمال المزارع، لكننا، رغم ذلك، لم نَعْدُ أن نكون خارجيين متعاطفين من ذوى النوايا الطيبة. ما أن أصبحنا داخل الاضطراب النابض للاجتماع، نستمع إلى الفصاحة العاطفية للمتحدثين فى قبضة الصيحات والهتافات، حدثت ظاهرة كانت وثيقة الصلة بتجربتنا فى الاحتفال الجنائزى الغريب فى ظلام الليل الإفريقى. دون انذار، طُلب من جماعتنا أن نلعب، ولم يستطع الممثلون أن

يرفضوا، ورغم أنهم لم تكن لديهم أية فكرة عما يجب أن يعملوا، فقد مثَّل الحشد لهم ومن خلالهم، فى دوامة ذات سرعة عالية من الارتجالات الكوميدية، وجد ممثلونا أنفسهم يسقطون إلى الخارج الصور التى كان مشاهدوهم بحاجة لرؤيتها، على مستوى جديد من المهارة والفكاهة وُهب لهم على حين فجأة من خلال حيوية الاجتماع، بعثوا الحياة فى شخصيات أبطال وأوغاد لم يروهم أبدًا، لكن الحشد كان بحاجة لها كى يلاقيها بالهتاف أو الصفير.

كانت سنة حافلة، وراحت التجارب تتراكم بسرعة حتى لم تعد الجماعة تعرف هل تغذت أم أُتخمت، وحين حان حينُ رحيلنا عن «سان چوان بوتيستا» لم تكن هناك فرصة لالتقاط الأنفاس، فقد ذهبنا للعمل – فى شروط جديدة – مع جماعة هندية – أمريكية فى «مينسوتا» ومنها إلى «كونيكتيكت» لمواصلة علاقة كنا بدأناها فى باريس مع «المسرح القومى للصم»، الذى استخدم ممثلوه الموهوبون كل إمكانية متاحة فى أجسادهم من أجل التواصل، وقد علَّمنا هذا الشىء الكثير، لأن فصاحة الخطاب كانت فى الحركات، ربما أكثر؛ لأنهم يفتقدون الكلمات.

وفى بروكلين كانت لى صداقة خاصة مع «هارڤى لتشنستين» ترجع إلى أيام «حلم منتصف ليلة صيف»، وبعد أن أنهت مسرحية «الحلم» جولتها فى بروكلين، أصر هارڤى على أن نبقى قليلاً لنلعب على مسرحه «أكاديمية بروكلين للموسيقى»، واجتذبتنى فكرة أن أقيم علاقة بجمهور مختلف كل الاختلاف، ومع دعم هارڤى الحماسى، اقترحنا أن نعكس نمطنا المعتاد فى ترتيب المقاعد، فبوسع الفرد أن يجلس على وسادة على الخشبة مقابل دولار واحد، ومكننا هذا من أن نضع الذين دفعوا أقل أقرب ما يكونون من الممثلين. ولفترة طويلة كانت تتملكنى حقيقة أنه فى مسارحنا، فإن أولئك الذين يستمتعون بالانغماس أكثرهم دائمًا الأبعد من الخشبة. وتردد شاغلى الصفوف الأمامية غالية الثمن فى الدخول إلى حياة الخشبة تأكد بشكل خاص فى عرض «الملك لير» فى نيويورك، حين

قام الفرسان الغاضبون بقلب موائد الطعام والشراب، وقذف السكاكين والأباريق نحو المقاعد الأمامية. غير أن دمدمات الغاضبين التى سمعناها كانت لا شىء لدى مقارنتها بالضراوة التى حدثت أثناء عرض «مارا - صاد» من رئيس ستديو للسينما، معتاد على أمن غرفة إعداد الأفلام، حين تلقَّى بصقة ضخمة أصابت عينه من فم ممتلئ بالزُبد لأحد نزلاء مصح للأمراض العقلية. كان قد جاء ليعرض علينا صفقة تصوير العرض، لكنه بعد أن نهض غاضبًا وغادر المكان لم نسمع به مرة أخرى.

فى بروكلين استطعنا أخيرًا أن نغير العلاقة بين الجمهور والخشبة، وأثبت هذا التغيير قيمته. وقد وجدنا، هارڤى وأنا، أننا نتشارك فى العديد من القيم، ومن ثم أصبح شريكًا مخلصًا وثمينًا فى كل أنشطتنا الأمريكية، بعدها بسنوات كثيرة، قام بذلك الحدث غير العادى وهو إعادة بناء دار عرض سينمائى مهجورة، هى «الماچستيك» كى يتيح لنا مكانًا نستطيع أن نقدم فيه «المهابهاراتا» و«بستان الكرز»، وأخيرًا «الرجل الذى..».

وعلى أى حال، ففى نهاية ١٩٧٣، لم تكن مساحة على هذا المقياس ضرورية. لم تكن لدينا عروض جديدة، ولم نستطع أن نأتى إلى «هارڤى» بعرض مكتمل. بدل ذلك كنا سعداء بأن تقدم لنا قاعة الرقص المغرية (بام BAM)، وهكذا ظهر «مركز المسرح» للمرة الأولى فى بروكلين فيما أسميناه «أيام المسرح»، وكانت هذه عبارة عن يوم مفتوح بطوله لجلسات عمل تشمل تظاهرات ومناقشات وشذرات من عمل فى طور التقدم، وكان «اجتماع الطير» هو الموضوع الذى كنا نعود إليه، لأننا كنا نبحث عن شكل ما زال يراوغنا. وفى ليلتنا الأخيرة فى بروكلين انقسمنا إلى فرق ثلاثة، وقام كل فريق بالارتجال على طبيعته الخاصة من القصيدة. فى المساء المبكر، بدأ «يوشى» و«ميشيل كوليسون» عرضًا جاء خشنًا ومرحًا يحمل المتفرجين مع طاقته المتفجرة بالحياة. وفى منتصف الليل، أضاءت

«ناتاشا» و«بروس مايزر» الشموع، وأطلقا حمامة، وقادا المتفرجين إلى قراءة رقيقة وحزينة للموضوع نفسه. وفى الرابعة من الصباح، عاد المتفرجون المخلصون، الذين كانوا قد غادروا لساعتين من النوم، عبر الظلام والمدينة الساكنة ليكونوا معنا من جديد، وقاد «اندرياس كاتسولاس» و«ليز سوادس» إنشادًا غنائيًا مع ضوء الفجر الذى جاء من خلال النوافذ وملأ المكان بالنور. وخَفَت الغناء وكانت لحظة صمت طويلة، ثم قمنا وغادرنا، وانتهت رحلتنا الأمريكية.

وبعد ثلاث سنوات من التجوال معًا، جاء أوان أن تستقر الفرقة فى مكان. كنا جميعًا - على وجه التقريب، وبحكم الميلاد أو الظروف - قد أصبحنا أبناء المدينة، غارقين فى مؤثرات الغرب فى القرن العشرين. كنا نمتلك الحرفة، وعلينا مسئولية تجاه الجمهور المتردد على المسرح، الذى أبقى علينا فى أعمالنا معظم سنوات حياتنا. وهكذا كان علينا أن نأخذ مختلف تجاربنا ونرى كيف يمكن ربطها بالتزامنا الأوّلى، وهو التمثيل أمام جمهور يدفع أثمان التذاكر فى مسرح مقفول.

وكانت هذه هى النقطة التى قام عندها، وكأنما بمعجزة، مسرح «بوفيه دى نورد» من بين الرماد، بالضبط حين كنا بحاجة إليه، وكانت «ميشلين روزان» قد سمعت شائعات عن وجوده، وهكذا كان علينا فى أحد الأيام - هى وأنا - أن نزحف على الأيدى والأقدام داخل سياج، وحين نهضنا وجدنا نفسينا نتأمل صدفة منسية مخربة، بداخلها مساحة تحقق كل المتطلبات التى كنا قد اكتشفناها خلال أسفارنا. كانت مساحة حميمة، وهكذا يكون لدى الجمهور انطباع بأنه يشارك الممثلين الحياة نفسها، إنها مساحة حربائية متقلبة؛ لأنها تسمح للخيال أن يتجول بحرية. إنها يمكن أن تصبح ناصية شارع للعروض الخشنة، أو مزارًا مقدسًا للاحتفالات، إنها تشبه مساحة مقفولة ومفتوحة فى آن. كانت أرضها مسطحة، ومن

ذلك الحين اكتشفنا أنها قريبة جداً مما كان عليه المسرح الاليزابيثى، «مسرح الوردة»، وحميميتها لا تتحمل ما دون التمثيل، إنها تتطلب من الممثلين الطاقة التى تملأ الساحة، مقرونة بطبيعية التمثيل فى غرفة صغيرة.

لم نستطع أن نكتشف شيئًا عن هذا المعمارى أكثر من أنه درس فى روسيا، لكن هذا لا يفسر لماذا جاء - مع نهاية القرن التاسع عشر - إلى منطقة كانت للعاهرات والسفاحين وقطاع الطرق، ليقيم دارًا للعرض المسرحى ذات أقواس طائرة، وبنسب وإيقاعات مسجد. وكان تاريخ المسرح يراوح بين النجاح والفشل، افتتح فى الأصل بعرض موسيقى اسمه «إلى دادا»، تبعه عرض موسيقى ثانٍ بعنوان «القطار الذى عبر» (بالفرنسية)، متأثر، لا شك، بضجة قطارات «محطة الشمال» التى تخترق جدرانه. وسرعان ما أفلس صاحبه، وتكرر هذا الأمر المرة بعد المرة كلما جاء مخرج جديد يبحث عن جمهور، وتراوحت برامجه بين المنوعات الخشنة ثم الفن الرفيع فالعودة مرة أخرى. وفى لحظة يأس تغير اسمه إلى «مسرح موليير»، ولما لم يكن لهذا أثر فقد عاد ليصبح «بوف دى نورد» من جديد. وقد قام المخرج الفرنسى العظيم «ليونى پو» بإخراج مسرحية ابسن «عدو الشعب» هنا، وفى ليلة الافتتاح تسرب عدد من رجال البوليس السريين بين الجمهور، لأن وزيرًا قلقًا كان يبذل جهده لمعرفة أعداء الدولة، والعاهر ذات القلب الذهبى التى جعلتها «سيمون سيورييه» شهيرة فى فيلم «كاسك دور Casque D'or» كانت شخصية حقيقية تعمل فى الحانات المجاورة، وبعد أن أرسل حبيبها إلى المقصلة ظهرت ملصقات تعلن أن «كاسك دور» سوف تقدم حياتها شخصيًا على مسرح «بوف دى نورد»، وكانت صيحات احتجاج الجيران المحترمين قوية لدرجة أنها قضت على هذه المحاولة الجريئة فى المسرح الواقعى على الفور. وبعد إعداد عدة أعمال عن «اميل زولا» جنبًا لجنب الدراما البورجوازية والملاحم الاسكندنافية والمنوعات الهزلية، ومزيد من

الإفلاسات، يعقب أحدها الآخر، جاءت مرحلة سياسية جهمة وعابسة لم تكن لتعرض فيها سوى المسرحيات السوفيتية بما فيها الثورية الكلاسيكية «القطار المصفح»، وظل المتفرجون يتضاءلون، وبعد الحرب جاء مدير جديد جرَّب حظه بمسرحية لسيمون دى بوفوار، وحين فشلت استسلم المسرح فى النهاية.

المسرح الذى زحفنا فيه كان مهجوراً لأكثر من عشرين سنة، يستخدمه من حين لآخر بعض المشردين الباحثون عن مأوى، ولم يكونوا يترددون فى إحراق ما تصل إليه أيديهم، مشعلين ناراً لا تخمدها سوى الأمطار التى تنهمر عليهم من ثقوب فى السقف، اختفت المقاعد وانهارت الخشبة، وأصبحت الأرض سلسلة خطرة من الحفر.

حين أعدنا اكتشاف مسرح «البوف» قال لنا وزير الثقافة، فى ذلك الوقت: إن الأمر سوف يستغرق عامين، ويستهلك ميزانية ضخمة كى يعاد افتتاحه، قالت ميشلين: «سوف نقوم بالحد الأدنى الضرورى فى ثلاثة شهور، وبربع هذا المبلغ».

دعنى أتوقف هنا لحظة لأستدعى هذه الشخصية غير العادية. إن ميشلين تحيا وتؤدى وظائفها لعبة بعد لعبة، نافذة الصبر، حادة الذكاء، تضجرها المشروعات طويلة المدى، وحتى النجاح لا تعتبره مكافأة خاصة، لكنها على وجه العموم: أعطها أزمة، أو حتى كارثة، وستجد أفضل مزاياها تعمل، وسواء كانت المشكلة نتيجة احتكاك إنسانى، أو نقص فى الميزانية، أو مرض، مكالمة تليفونية صغيرة وستجدها فى الموقع، متحركة، محركة، تجد الحلول، بعقلية لا تعرف الرحمة فى إعمال المنطق، كان يمكن أن تكون سيدة أعمال رئيسة يُخشى بأسها لمؤسسة عابرة للقوميات، والحقيقة إنها قد بدأت العمل فى إعداد العروض كقادم جديد إلى المؤسسة القائمة كوكيل للممثلين، وللدهشة لا الحس بالمال ولا الحاجة للسلطة، قادها للطموح إلى السيطرة على مؤسسة كبيرة. وأكثر من معظم الناس، فهى مركب لا يسبر غوره من التناقضات، مندفعة وعميقة العاطفة،

لم تهتم أبدًا بأن ترعى أكثر من حفنة قليلة من الناس فى وقت واحد، ترعى مصالحهم وتهديهم وتخدمهم حتى آخر تفاصيل حياتهم. ولفترة من الفترات كان هذا الاهتمام الدائم موجهًا نحو «چين مورو»، ثم، لحظى الحسن، تحولت نحوى، خاصة نحو عملى فى الوقت الذى كانت فيه الحاجة إليها على أشدها، ولولاها، لما كان يمكن أن يقوم «المركز» أو «البوف دى نورد» أو تتم تلك السلاسل الطويلة من التجارب. لقد ناورت بنا داخل تلك الشبكة المعقدة للسياسات الفرنسية، حتى يظل عملنا مستقلا دائمًا، لا يرتبط أبدًا بأية جماعة سياسية أو اجتماعية، متحررًا من أية ضغوط، أو أى التزام بالتردد على دهاليز الوزارات بأكثر مما تقتضيه الضرورة المطلقة، أو الحاجة إلى حضور مآدب العشاء الباريسية، أو القيام بأية ألعاب متوقعة للحصول على المعونة التى كانت ذات أهمية حيوية لنا، وفى أوربا يعد مثل هذا إنجازًا لا شك فيه. وغالبًا ما تكون - فى السر - ليست متعاطفة مع طبيعة عملى، لا تثق فيما هو «تجريبى» أو «ميتافيزيقى»، لكن هذا أمر لا أهمية له، بل ما هو أكثر، فلا أحد يستطيع أن يعبر عن أهداف هذا العمل ويدافع عنه على نحو أكثر إقناعًا مما تفعل.

وتقدم افتتاح «البوف» بسرعة مذهلة، وبأخطاء وإرجاءات لا مفر منها، وكان نفاد صبر ميشلين يزيد كل يوم، وقد رأيتها ذات يوم تقذف بلوح خشبى ثقيل عبر أرض المسرح الصخرية العارية فى إحباط وغضب من الأرجاء. لكنها حافظت على وعدها، وفى الموعد المحدد تمامًا. كان هذا المسرح الذى سوف يصبح شهيرًا بمقاعده غير المريحة، وسيحب الناس طابع الخراب الرائع فيه، مستعدًا للافتتاح بمسرحية «تيمون الاثينى»، وبدت المسرحية محلية رغم أن كاتبها هو شكسبير، لأنها تتناول موضوعات تبدو لصيقة بالفرنسيين أكثر من سواها: المال والعقوق والمرارة. وأيضًا، كانت غير معروفة تمامًا، ومن ثم فقد كانت مدهشة للجمهور قدر ما كانت جدران المسرح المتهدمة.

ثمة مقاربات كثيرة للعلاقة بين الخشبة والجمهور. عند آرتو: الممثل هو الضحية على الخازوق، يشير بيأس خلال اللهب. وعند جروتوفسكى الممثل شهيد لا يستطيع المتفرج افتراض التوحد به، كل ما يستطيعه هو أن يكون شاهداً منبهراً بشجاعة البطل وتضحيته التى يقدمها هدية ثمينة له. وقد أفضى إلىَّ (صمويل بيكيت) ذات مرة بأن المسرحية عنده هى سفينة تغرق ليس بعيداً عن الشاطئ والمتفرجون يشاهدون - ولا حول لهم - من فوق صخور الشاطئ المسافرين يغرقون وهم يصدرون الإشارات. لكن سنواتنا الثلاثة من التجوال اقترحت علينا نهجًا آخر مختلفًا. لقد أصبحنا معتادين على أن نلتقى بالمشاهد على أرضه الخاصة ونأخذه من يده كى نبدأ استكشافاتنا معًا. لهذا السبب فإن صورة المسرح عندنا كانت قص حكاية، والفرقة نفسها تمثل راوية له رءوس كثيرة.

وتدريجًا وجدنا أننا نستطيع تطبيق الكثير مما تعلمناه فى أسفارنا. وقبل كل شىء، كانت هناك الحاجة إلى الشفافية والتواصل والوضوح فى عملنا الذى يصدر - فى جانب منه - عن خبراتنا المباشرة المشتركة. وكنا ننجذب نحو أعمال من الماضى، نحترم فيها ما هو - دون تساؤل - أعظم من أى شىء نستطيع تحقيقه الآن، ونحو مادة يومنا هذا. وقد حافظنا دائمًا على أن تكون أثمان المقاعد عندنا أقل ما يمكن حتى يمكننا أن نحتفظ بهذا المزيج الثرى، الذى وجدنا أنه أعظم مكافأة لنا.

أصعب المشاكل التى واجهتنا تكمن بين ما سبق أن أسميته فى «المساحة الفارغة» «الخشن» و«المقدس». فكيف يمكننا أن نجمع الفكاهة الخشنة والطبيعة الغامضة والملغزة للصمت الذى واجهناه فى لحظات معينة من رحلاتنا؟ لا شىء ثمين أكثر من الضحك، لكنه يمكن أن يرخص ويخلط قدر ما يمكن أن يحرر. وعبر السنين، «ونحن نتنقل من الموضوعات الجادة إلى الكوميدية، كنا نحاول أن نكتشف كيف يمكننا اجتياز هذا الحاجز، أن نقتنص البراءة الخادعة فى الخرافة، لأنه فى الخرافة كلما ازداد المعنى عمقًا ازدادت الخفة فى طريقة حكايتها».

زارنا يومًا راقص من جزيرة بالى فى «البوف» ليعرض علينا شيئًا لم نكن رأيناه من قبل. فى البداية بدا ما يفعله مألوفًا لدى الرحالة خشنى الروس ثقافيًا، كما أصبحنا، لأنه حين يرقص كان يبدو كمن به مس، يتغير إيقاع تنفسه ويتحول جسده، ويبدو كما لو كان مسكونًا بقوة شيطانية غريبة. ولم يدهشنا هذا، لكن الكشف جاء بعد لحظة حين تقدم للجمهور بتلك الألفة السهلة للمهرج، يتبادل النكات الخشنة والإحالات المحلية والغمزات الداعرة. فى لحظة كان يمكن أن يبدو قرويًا بين قرويين، وفى الشهيق التالى ينسحب مرة ثانية إلى الحالة التى تشبه الغيبوبة من المس الكامل والمخيف. وأصبح هدفنا هو العثور على سر هذا التحول غير الملفوق.

ذات يوم كنت أقود سيارتى فى نيويورك مع «مدام دى سالزمان» حين التفتت إلىَّ وقالت بخفة فائقة: «لماذا لا نصنع فيلمًا عن «لقاءات مع رجال مرموقين)؟»، هذه الكلمات القليلة غيَّرت نمط حياتى لعدة سنوات، ونسجت خيطًا خلال فترتنا الأولى فى «البوف». ولم تكن لدى لحظة شك واحدة، فاقتراحها بتصوير فيلم عن كتاب جوردابيف، الذى يتناول سيرته الذاتية، أصبحت له الأولوية على أى مشروع أو أية خطة أخرى. ولم يكن هذا فعل تضحية، كان ببساطة لحظة توضع فيها كل الاختيارات على مقياس للقيم لا يأتيه الخطأ. مرة ثانية أرى أننا لا نتخذ القرارات لكنها تبزغ حين ينبثق شىء ما غير أفكارنا الخاصة، ويشق طريقه خلال سُحب رغباتنا. فى هذه الحالة فإن المرء لا يحسب التكلفة ولا يفكر بالنتائج. وفى حالتنا هذه فإن المكافأة هى العمل اليومى الحميم مع «مدام دى سالزمان». كنا نجلس معًا ساعة بعد الأخرى، هى مركز للطاقة المجمعة دون حراك، وكلما مضينا نناقش كل تفاصيل النص، كنت أحس بأن تفكيرى يرتفع إلى مستوى لم أعرفه قبلا من القوة من خلال حضورها، ومن خلال

التحدى الذى تضعه مطالبها.

وكانت استجابتى الأولى هى تخيل الفيلم الدينامى والملون الذى نستطيع صنعه، والذى يكشف الجوانب المتطرفة والمثيرة فى حياة جورداييف، التى أحاطتها أساطير خيالية متوهجة. وبدت هذه مادة جديرة بالأعجاب لصورة مثيرة، لكننى سرعان ما اكتشفت أن هذه لم تكن مادة مثيرة للاهتمام لدى مدام دى سالزمان، فهى لم تكن تهدف إلى إنتاج فيلم «مثير للاهتمام» من أجله، ولا لتعبر عن ولائها للرجل الذى عرفته على هذا النحو، كان هدفها أن تقدم للمشاهد «مذاقًا مباشرًا» لهذا «الشىء الآخر» الذى خبرته مع جورداييف عبر السنين.

المشهد الأول فى الفيلم كان من إبداعها الخاص تمامًا، فهو لا يكاد يذكر فى الكتاب، حيثما نلتقى لنعمل على النص، كنا نعود المرة بعد المرة إلى هذا المشهد الافتتاحى، وحيث إننا نبدأ دائمًا من نفس البداية، فقد وجدنا أننا لن نستطيع التقدم خطوة أخرى. وبصرف النظر عن الرقصات فى النهاية، يظل مشهد الافتتاح بالنسبة لى أكثر أجزاء الفيلم نجاحًا، فالمعنى العام لكل الحكاية موجود فيه دون أية كلمة تقريبًا، بل من خلال الصور والصوت فقط.

ويقدم السياق منافسة قديمة، دارت على فترات نادرة فى منطقة جبلية نائية من القوقاز، وللفوز فى هذه المنافسة كان على عدد من الموسيقيين أن يرتجلوا العزف «بحرية»، وهذا المعنى الخاص للحرية هو الذى أوضحه هذا المشهد على نحو درامى.. وكانت الشروط المفروضة على المشاركين قاسية من حيث دقتها، فكل نغمة يجب أن تكون صادرة عن السابقة عليها، بحكم ضرورة منطقية ومطلقة، رغم ذلك يجب أن تكون لحنية فى الوقت ذاته، فإذا كانت الجملة منتظرة أو متوقعة، فليس ثمة لحن حقيقى، وإذا كانت زخرفية ضاع معنى التقدم. فالخط اللحنى إذا بدأ فلا يجب أن ينكسر أبدًا، بل يجب أن يستمر ويتطور حتى يبلغ درجة من القوة تجعل الصخور تترنم. هذه النغمة الواحدة من الصعب جدًا وجودها، لكنها حين

تكون موجودة فإن الجبل كله لابد أن يستجيب بصدىً يكون هو الدليل على أن المسابقة تم كسبها.

هذه الصورة جاءت من عمق الخيال الأسطورى، لكنها فى الفيلم يجب أن تكتسب حقيقتها الخاصة، وأن تكتسى لحمًا ودمًا، ولهذا السبب كنا بحاجة لعون الموسيقيين التقليديين، استمعنا إلى الكثيرين، وتم اختيار مجموعة منهم، عند ذاك بدأت الصعوبات فى الوضوح.

وحين يبدأ المرء فى التمثيل، فقد يهاجم الجمل الافتتاحية بما لديه من ثقة ومهارة، لكن مدام دى سالزمان لابد ستلفت انتباهه فى اللحظة التى يبدأ فيها قصده الأساسى فى الانحراف عن الطريق، ربما يكون الموسيقى قد سمح لنفسه بلحظة من تراخى الانتباه أو لحظة قصيرة من الانغماس فى الذات، وربما لم يكن الأمر أكثر من الترديد الممتع لجملة يستمتع بها، أو حتى الإطالة فى نغمة بلمسة من العاطفة الزائدة، وهنا يمكن أن يعاق التدفق اللحنى الطبيعى. وقد كان مثيرًا أن تشهد فى البروفات كيف أن كل موسيقى يجب أن يعرف ويتعرف على أن ثمة نقطة معينة عندها تزوغ منه حدة إنصاته، لهذا السبب فإن مشهد الموسيقيين يشبه خارطة بالحبر الأزرق للفيلم كله، لأنه يضع تحت المجهر الصعوبات التى تواجه كل باحث، مهما كان مجال بحثه، وتوضح كيف يسقط باحثون كثيرون فى الطريق، رغم يقظتهم وإخلاصهم. إن شروطًا بالغة الانضباط تتحكم فى تطور النوايا لدى كل كائن إنسانى، وهذا المشهد يقدم تعبيرًا مفعمًا بالحيوية عن فكرة بعيدة المدى.

كانت مدام دى سالزمان تقول: «إن أقصى الطاقة موجود دائمًا ومستعد للعمل إذا كنا موجودين فى استقباله..»، وحين تتكلم تبدو بالغة البساطة، لكن العمل معها كشف كم كنا بعيدين عن فهم هذه الرابطة الخفية.

كل شىء يتعلق بالسينما كان محطّ اهتمامها، فكنا نذهب دائمًا إلى السينما؛ لأنها كانت تريد أن ترى أى صورة جديدة، لكنها ما أن تمسك

بما هو جوهرى حتى تصبح نافذة الصبر ببقية الحكاية، وقد نقوم واقفين وننصرف، عادة فى تلك اللحظات التى يبلغ فيها تشوق بقية المشاهدين أقصاه. كل شىء فى الكون هو فى حالة حركة، كما كانت تقول، وعندما كانت السينما شكلاً آخر من أشكال الحرية، وعلى هذا النحو كان فهمها لما تتطلبه احترافيًا ومباشرًا، الفعل والحوار والتكوين واللون والصوت والمونتاج كانت كلها تعبيرات عن العملية الدينامية الأساسية التى ظلت تدرسها طول حياتها.

لم تكن لها معرفة بالكاميرا ولا بالبناء الدرامى، ولكن هنا أيضًا فإن إحساسها الذى لا يفتر بالحركة أتاح لها أن تتقصى مباشرة ما هو الإيقاع وما هى السرعة وما هى المسافة، بل حتى ما تتطلبه اللقطة المقربة. وقد تأثرت الوحدة العاملة كلها - ممثلين وفنيين - بها، واجتهد كلٌ فى أن يكون الأداة التى من خلالها تتحقق رؤيتها، وطبيعى أن هذا كان لا يحدث إلا نادرًا، وحين تمضى الأمور فى الاتجاه الخاطئ، فإن كباش الفداء موجودة دائمًا، لكن مدام دى سالزمان نفسها كانت تلقى الاحترام دائمًا، كانت سلطتها الهادئة مطلقة، حتى حين كانت تصعب إطاعتها.

وكانت إحدى الصعوبات الكبرى كامنة فى طبيعة الفيلم من حيث هو وسيط تعبيرى، فالسينما، بحكم طبيعتها ذاتها، غامرة ساحقة، فصورها وأصواتها تغزو كل ركن من أركان الدماغ، مزيحة أى إحساس بالمسافة، وتجعل توحدنا بالفعل تامًا ولا تمكن مقاومته. فى المسرح، يكفى سطر من الشعر أو أغنية أو رقصة أو حتى مجرد وثبة فى الهواء، كى يصبح أدق أسرار المعنى واضحًا، أما مع الكاميرا فإن العقبة أصعب بكثير؛ لأن فى محاولة تصوير غير المرئى إنكارًا لذات طبيعة الفوتوغرافيا، وفى هذا الفيلم فإن القوة التحريضية لكلمات جورداييف كان يجب استبدال الصور بها، بالصواب المطلق فى اختيار الناس والأطر التى تتصل بهم، إذا وجدت هذه العناصر فقط يمكن للفوتوغرافيا أن تجعل من كل مشهد وثيقة

حية، لا مجرد حكاية.

وأخذنا اختيار أماكن التصوير إلى بقاع نائية من تركيا، إلى الأطر الواقعية لكثير من أجزاء الحكاية، إلى الجمال الشفاف فى بحيرة «ڤان»، إلى «كارس» حيث ولد جورداييف، إلى أطلال «آنى» مدينة المزارات الألف، حيث وقعت أحداث مهمة من الحكاية، ولكن بعد شهور طويلة جدًا من الانتظار والمفاوضات أثبتت البيروقراطية التركية أنها أكثر بيزنطية من تلك الأطلال، هكذا تشردنا أبعد، فعبرنا الحدود إلى إيران ومنها إلى مصر، لنكتشف أن آلاف السنين من الخبرة الخفية فى التعامل مع الغرباء جعلت البلاد مخربة بالنسبة لصناع الأفلام، وتقدمنا نحو «لاداخ» مدينة الأديرة والرهبان، المتفردين فى عزلتهم، المضيئة بندرة هوائها، لكنها غير ملائمة للنشاط العملى. وأخيرًا، فى أفغانستان وجدنا البشر والشروط التى نريدها.

والآن، ظهرت المشكلة نفسها فى صورة أخرى. فيما وراء الوجوه اللطيفة التى كنا نستطيع التقاطها من كل الأسواق، كنا بحاجة لممثلين محترفين. لدينا حكاية نريد أن نرويها، ولا يمكننا أن نجد هؤلاء الممثلين فى الموقع، وكان علينا أن نرجع إلى تلك الأجزاء من العالم التى يوجد فيها مؤدون مدربون، ونحن نعرف أن ما نحن بحاجة إليه فى هذه الحالة ليس فى مدى الممثل العادى، خاصة وأنه قد تدرب وسط الحياة الحضرية فى القرن العشرين، وتدريجًا استطعنا أن نشكل مجموعة من الممثلين المثيرين للاهتمام من بلاد كثيرة وأطر مختلفة، كلٌ منهم تأثر – على نحوٍ من الأنحاء – بالموضوع.

وكان اختيار الممثل الذى يلعب دور جورداييف أصعب الاختيارات، فهو يجب أن يكون مقنعًا بالنسبة لهؤلاء الذين لم تسبق لهم رؤيته، وليس عدائيًا إزاء من يعرفونه حق المعرفة، كما كنا نريد ممثلاً يوحى نمطه الفيزيقى على الفور بأصول جورداييف اليونانية والأرمنية. وتفحصنا ذلك المدى الواسع من الممثلين فى الولايات المتحدة من ذوى أطر بلاد الشرق

الأوسط، ولخيبة أملنا وجدنا أن السلوكيات المكتسبة من الثقافة الأمريكية، من حيث طريقة التحكم فى الجسد والمشية المترهلة المائلة إلى الوراء، والرأس المحنية، كل هذا قد طمس تماماً خصائصهم التقليدية المميزة. اختبرنا أناساً كثيرين فى لندن وباريس وأثينا والقاهرة دون طائل، وجاء اقتراح أنه ربما فى يوغوسلافيا - التى كان بها نشاط مسرحى وسينمائى ثرى ومثير للاهتمام - قد نجد الشخصّ الذى نحتاجه، ورأيت ممثلين كثيرين فى بلجراد، وشدتنى، على الفور، بنياتهم القوية وشخصياتهم القوية إلى جانب مهاراتهم التمثيلية الدقيقة التى مازالت مرتبطة بأصول عرقية عميقة، لكن ولا واحد منهم يتحدث كلمة واحدة بالإنجليزية، كما لم يكن لديهم أى اهتمام بالعمل فى الخارج. ثم دخل شاب من «الجبل الأسود» (مونتنجرو) «دراجان ماكسيموفيتش» إلى الغرفة، وأنبأتنا طريقته فى المشى، والتعبير فى عينيه، أننا بلغنا نهاية طريقنا فى البحث. وقد أفصح لنا عبر مترجم - فهو لم يكن يعرف الإنجليزية - أنه راغب فى ترك البلاد، فدعوناه إلى باريس للقاء مدام دى سالزمان، ورتبنا للتجربة فى حديقة أحد أصدقائنا، وحين جلس منتظراً إعداد الكاميرا بصبر على مقعده، فجأة، وفى لحظة، صالب ساقيه وانحنى للأمام، قابضاً بيديه على عصا التقطها من الحديقة، واسترخى جسده لكنه بقى على يقظته وانتباهه. وابتهجت مدام دى سالزمان وهى تتعرف على التوجه المميز لجورداييف، الذى عكسه دراجان - دون تعمد - من خلال قوة الأصول الأساسية والنمط.

وبطبيعة الحال، لم يكن دراجان يعرف شيئًا عن الرجل الذى سيلعب دوره، لكنّ ما جمعه عنه قد أشعل خياله، وبدا على استعداد لأن يُخضع نفسه لكل ما هو مطلوب منه. وكان التحدى الأول هو أن يتعلم الإنجليزية، وهكذا قيدناه فى مدرسة فى لندن، حيث قضى ساعات طويلة جداً، يوماً بعد يوم، يعمل بصرامة وعاطفة وعزلة، كرَّس لها نفسه حتى جاء الوقت الذى أصبح فيه قادراً على أن يفهم الإنجليزية ويتحدث بها فى حرية

وطلاقة. وفيما يتعلق بالتمثيل فقد كان يعرف أنه ليس فى الفيلم، بالنسبة له شىء كى «يمثله» بالمعنى العادى للكلمة، كانت مهمة رهيبة لكنه لم يرهبها، وكل تجربة مؤلمة واجهها أعانته على أن يكتشف ما يجب أن يكون عليه الباحث، حتى فى الأوقات التى كان الطلب فيها يمضى إلى ما وراء ذاته، كانت كل عضلة فى جسده تصرخ فى يأس.

وحين انتقلنا للعمل فى أفغانستان كانت مدام دى سالزمان قد جاوزت الثمانين، كنا نقيم لها سقيفة صغيرة فى كل موقع من مواقع التصوير، حيث يمكنها أن تتابع على شاشة تلفزيون ما كانت تسجله الكاميرا، وبعد كل بروفة وكل تصوير لمشهد كانت تبعث لى رسولاً يحمل نقدها أو اقتراحها، وعادة ما كانت تربك الفنيين المحترفين الذين يقاومون تغيير الخطة، فأعود إليها فى خيمتها وأخرج لأغير كل شىء كان قد أقيم بعد ساعات من العناء.

وفى يوم كنا نعمل فوق حافة جبل مرتفع، من الصعب جدًا الوصول إليه، وكانت الأدوات ترفع إليه بواسطة الحبال والرافعات، وأخذنا الحد الأدنى من طاقم العاملين، تاركين مدام دى سالزمان مع الباقين فى المعسكر الرئيسى. وفى منتصف ما بعد الظهر وصلت، شاقة طريقها بسرعة فى الممر المملوء بالشظايا، غير مستعينة إلا بعصاها، وقد بلور ظهورها الأول هادئة ومصممة على خط الأفق الاحترام العميق الذى بدأ الطاقم يعبِّر عنه نحوها، وفى تصوير بقية المشاهد كانوا يتابعونها بإعجاب لا شك فيه.

وحين جاء موعد تحرير الفيلم كانت معنا كل يوم مرة أخرى، تحكم على الانتقال من لقطة لأخرى فى ضوء تتابع أنماط الطاقة، وحين كان المحرر الإنجليزى ذو الخبرة الرفيعة «جون چيمسون» يقدم تتابعًا نهائيًا، مصقولاً حتى الكادر الأخير، لم تكن لترضى أبدًا، بل تقترح تعديلات جديدة، كان ساعتها يترك غرفة العرض، مهمهمًا ومدمدمًا، لكنه متأثر فى دخيلته.

وكنا، ناتاشا وأنا، نشارك مدام دى سالزمان منزلاً فى كابول. وكان ثمة جهاز عرض كثير الضجيج فى صندوق معدنى مربع ضخم موضوعًا فى مدخل الصالة، وكنا فى ذلك اليوم نعرض لقطاتنا الأولى، التى كانت قد وصلت لتوها من المعمل فى لندن، بعد بضعة أسابيع من التصوير، وبدأنا عرضنا بالتتابع الأول، وظللنا أكثر من ساعة نراقب شظايا المشهد الافتتاحى: الفرسان والحشد متجمعون فى الوادى وهابطون من جوانب التل ليستمعوا للموسيقيين. كان التتابع مُعدًا إعدادًا جيدًا، وحين كنا نراه كنا مرتاحين ومسرورين. لقد جاء كما كنا نأمل، وبدا أساسًا مشجعًا لبقية التصوير. مدام دى سالزمان وحدها كانت صامتة، ولأننا نعرفها فلم نكن نتوقع أبدًا أن تكون راضية، دع عنك أن تعبِّر عن كلمة إطراء واحدة، لكننا اضطربنا حين رأيناها تغادر الغرفة غارقة فى أفكارها الخاصة.

ذلك المساء، على العشاء، تحدثَت قليلاً، وكنا لم نناقش اللقطات بعد. ليس قبل نهاية اليوم التالى أن عبّرت عما كان قد صاغ نفسه نتيجة تأملاتها: «هناك شىء ناقص»، التقطت عبارة ستظل تقولها المرة بعد المرة: «هناك شىء ناقص» (بالفرنسية) وواصلت: «فى المشهد، هناك الموسيقيون، وهناك الحشد، وهم القضاة، ولكن ثمة شيئا ناقصاً، شيئا يربطهم بمستوى ليس بالإمكان رؤيته، إنه ليس فكرة، إنه يجب أن يتمثل فى شخص ما، شخص يحمل فى ذاته قوة التقليد الحقيقى. إن قضاتنا رجال لطاف المظهر، متقدمون فى العمر، ذوو لحى بيضاء، لكن هذا لا يكفى، فليس لهم الثقل الكافى، نريد شخصًا له حضور حقيقى. فى الحقيقة، إن رجلاً واحدًا لا يكفى، يجب أن يكون هناك ثلاثة رجال ليقودوا هذا الطقس، ويجب أن يكونوا موضع تصديق، وبدونهم، سيظل شىء ما ناقصًا، إننا يجب أن نضعهم هنا..».

وكما حدث دائمًا، حاولت عبثًا أن أشرح لها حقيقة صنع الأفلام، لقد تم تصوير هذا المشهد قبل خمسة أسابيع فى وادٍ جبلى بعيد، ونحن الآن قريبون من نهاية إقامتنا فى أفغانستان، فلا جدول عملنا ولا ميزانيتنا

المحدودة يسمحان لنا بإعادة تصوير هذا المشهد، وهو أكثر المشاهد تكلفة على الإطلاق. وفى كل الأحوال فإن المادة التى لدينا جيدة.

قالت: «ضع فقط الرجال الإضافيين».

شرحت لها أن هذا مستحيل فنيًا، فثلاث شخصيات مهمة لا يمكن الزج بها فى الكادر بعد أن تم تصويره، وأضفت: «هذا بالإضافة لأننا قد عرفنا الآن أصحاب كل الوجوه الطيبة فى السوق، فمن أين نأتى بهؤلاء؟».

ورأيت من تعبيرها لا جدوى المناقشة، كانت تعرف ما هو ضرورى، وكان علينا نحن أن نجد الحلول، وبطبيعة الحال، بعد مناقشات مطولة مع محرر الفيلم والمصور، وبعد إعادة فحص المشهد، لقطة بلقطة، رأينا أنه يمكن إيجاد حلول فنية، لم تكن بحاجة لأن نعيد جمع الحشد كله. ببساطة، نعيد بناء منصة نضع فوقها حوالى عشرين شخصًا إضافيين فى مواقع استراتيجية، وسيقدم لنا هذا مادة يمكن - عن طريق القطع - إدخالها فى الفيلم دون أن يلحظ أحد شيئًا، ولكن أين يمكن أن نجد هؤلاء الرجال الثلاثة ذوى الحضور الروحى المتميز؟.

وكان اليوم التالى يوم راحتنا. كنت جالسًا فى شرفة منزلنا حين رأيت ثلاثة رجال فى ثياب بيض يقتربون. لم يكونوا كبارًا فى السن، كانوا منتصبى القامة وعليهم سمات النبل، وكانوا قادمين للزيارة، قالوا إنهم كانوا الكبار فى «خانكار» وأنهم سمعوا بنشاطنا وأحبوا أن يقدموا احتراماتهم. وحين نظرت نحوهم أيقنت أنهم الرجال الذين كنت أبحث عنهم، وجريت أبحث عن مدام دى سالزمان، رغم أننى كنت متشككًا فى هذا التزامن الغريب، ولا أعتقد أنهم يمكن أن يوافقوا على الظهور فى فيلم، جلسنا وتكلمنا، وبعد برهة شعرت بأننا لن نخسر شيئًا، فتقدمت باقتراحى. قال أحدهم: «إننى لم أشاهد فيلمًا فى حياتى»، لكن ابنى الذى يعيش فى أمريكا أخبرنى ما هو، وأظن أن ما تنوى عمله سوف يكون مفيدًا لناس آخرين، وسنكون سعداء بأن نحقق رغباتك إذا كان فى هذا ما يساعدك..». وبعد عدة أيام كنا فى موقع التصوير، يفعلون ما يطلب

منهم على نحو احترافى يخلو من الخطأ، مضيفين إلى المشهد هذا الحضور السلطوى الذى كنا بحاجة إليه.

وحين عرض الفيلم خابت آمال بعض الناس، رأوا أنه مبسط جدًا، من حيث إنه سينما، غريب جدًا من حيث خياله، ساذج جدًا من حيث قصته. يقينًا إنه فى النهاية حين يبلغون الدير البعيد، ويتجمع الراقصون هناك فى ثياب بيض، فلن يخطئ أحد أنهم أوربيون، وهذا أمر صعب على الابتلاع حسب وجهة نظر الرواية العادية. لكن ما يهم هو الرقصات المتفردة وغير المعروفة ذاتها. إنها لم يسبق عرضها من قبل أبدًا، وكانت هذه الحركات أصيلة تمامًا، أعيد خلقها من المبادئ المعقدة التى اكتشفها جوردابييف فى أسفاره، ونقلها مباشرة إلى مدام دى سالزمان التى علّمتها - بدورها - لتلاميدها. ومن المثير للاهتمام أن ترى حين عرض الفيلم أن معظم المشاهدين تأثروا تأثرًا عميقًا بتلك الرقصات والتدريبات، ولم يكونوا معنيين إطلاقًا باحتمال الصدق فى الرواية.

وإننى أعرف أن مدام دى سالزمان لم تكن راضية تمامًا عن الفيلم، رغم أنها لم تقل لى هذا أبدًا. وأحس أنها كانت بحاجة لأنه تواجه بتفكير أقوى، حتى، من تفكيرها هى، وكانت مستعدة للاستسلام له، ولكن بدون هذا الاحتكاك، الذى ليس بوسعى تحقيقه على وجه اليقين، فإن ما فى عقلها لم يكن ممكنًا التعبير عنه على الإطلاق. رغم ذلك فإننى أعتقد أن أى واحد يرى الفيلم ويستمع إليه بالطريقة التى يقترحها الفيلم نفسه يمكن أن يخبر النقاء والكيفية الخاصة التى ترجع لها هى، وهذا ما يمكن أن يعطيه مذاقًا مباشرًا لما يعنيه البحث، وما يمكن أن يعنيه مستوى آخر من الوعى، على نحو لا يمكن أن تعادله الكلمات.

حين ماتت مدام دى سالزمان، وهى فى سنتها الحادية بعد المائة، بدا أنها أخذت معها مركز الحياة. والآن، بعد فترة طويلة من الحزن الرمادى، انبعثت من جديد حقيقة الحاضر، وهو حاضر ينتظر أن يخدمه - بطريقة جديدة - أولئك الذين كان لهم حظ المشاركة فيما كان تأثيرها ينقله.

وتمضى الحياة، وينشأ جيل جديد، ويصبح احتياج العالم إلى كيان حى من التفهم أكثر حيوية مما كان فى أى وقت مضى. إن لغز التراث وغموض النفاذ لا يمكن أن يتغيرا، لكن المجموعة العظيمة من المفاتيح موجودة دائمًا.

إن الاقتناع العميق الذى قادنى إلى «ماتيلا چيكا»، وإلى النسب المتناغمة فى «القسم الذهبى»، ثم إلى تعاليم «جوردابيف»، كان هذا الجزء من عقلنا الذى يرتبط بنظام لا يستطيع أى حيوان آخر أن يدركه، لكن العقل الإنسانى يستطيع أن يبلغه من خلال الرياضيات والهندسة والفن والصمت. ليس ثمة حيوان آخر يدرك الأعداد، ولكن حين تتوفر الشروط المناسبة فإن جانبًا من العقل بوسعه أن ينفتح على ذلك النوسان الذى يمس الأعماق، والذى يبدو مثقلاً بالمعنى رغم أنه بلا تخيل أو مضمون. وفى «البوف دى نورد» لم أستطع تجنب ملامسة تلك الموضوعات الغامضة فى شغلى العملى اليومى.

وقد كنت دائمًا أتجنب الموضوعات الرمزية الكبرى، وأرى السهولة التى يمكن للمرء بها أن يركب ظهرها كما يركب ظهر فيل، مانحًا نفسه الشعور بالأهمية؛ لأنه أصبح على هذا القدر من الارتفاع. وفى كل مرة كان أحدهم يصفنى بأننى «جورو» (مرشد روحى) كنت أجفل، ذلك أن ممثلين كثيرين على أتم استعداد لأن يحلموا بأن واحدهم قد أصبح فى جماعة سرية مقتصرة على أفراد قليلين، لا يفهمها سواهم (esoteric)، ومن ثم يبحثون عن التقدم الروحى فى مجال يجب على الفرد فيه أن يحتفظ بقدميه ثابتتين على الأرض. والآن بدأت أعتقد بحذر أن سنوات التجريب قد جعلت من الممكن مواجهة التحدى المتمثل فى عمل له كثافة «المهاباهاراتا»، من الممكن لكل عضو فى جماعة دولية أن يجد له – أو لها – مكانًا.

لسنوات طويلة ظل أمل الوصول إلى شكل مسرحى لهذا العمل هدفًا بعيدًا، وحين عالجنا «اجتماع الطير» بدا هذا منزلاً فى منتصف الطريق، وحين اجتزنا الفوضى الخشنة فى «أوبو» بالحاجة لأن نرتجل من كل عرض إلى الدقة الوثائقية التى كانت جوهرية كى نصور قبيلة إفريقية تعانى المجاعة فى «الأيك» إلى التمثيل غير المثقف فى «بستان الكرز»، إلى طرد الأرواح الأوبرالية المنتمية للماضى فى «تراچيديا كارمن»، فقد خدم كلّ من هذه الأعمال هدفًا واحدًا، وهى معًا عززت مكانتنا فى عالم المسرح، بحيث أصبح بوسعنا طلب العون الذى يتطلبه مثل هذا العمل الكبير، وقدمت لنا الفرصة لأن نجرب فى اتجاهات مختلفة. بالنسبة «لاجتماع الطير» كانت الحاجة إلى ملاقاة المتفرجين على أسس بسيطة دون ادعاءات، هى التى قادتنا لأن نلعب «فارسًا» من قرية إفريقية ملتصقًا بالأرض هو «الأوس» فى أول المساء، وأعاننا هذا على نشر مناخ من البساطة والثقة جعل من الممكن أن نقود الجمهور إلى الشعر النقى فى هذا العمل الصوفى، دون أن يحس بالغرابة أو النفور. وحين أخذت «المهاباهاراتا» شكلها، شعرنا بأننا أخيرًا نستطيع أن نجعل الخفة والفكاهة جزءًا من الممر الذى يقود إلى المتاهة العسيرة لهذا العمل، ولهذا كان واضحًا أننا سنحتاج كل ما يمكن أن تقدمه هذه الجماعة الدولية مستمدًا من تقاليدها ومصادرها المختلطة.

وربما كانت الهند هى المكان الأخير الذى يمكن أن توجد به كل فترة من فترات التاريخ، حيث تضىء أنوار النيون القبيحة ممارسة طقوس وشعائر لم تتغير فى شكلها الطقسى ولا فى ثيابها الخارجية عما كانت عليه عند نشأة العقيدة الهندوسية.

فى «مدراس» ثمة معبد ضخم كأنه مدينة، تقودك خطوة واحدة إلى عالم آخر. لم يُلغ الزمن، بل يبدو أنه لم يوجد أصلاً، فى تلك الممرات

الداخلية المعتمة حيث كتلة كثيفة من الرجال ممتلئى الأجساد، جميعهم عراة إلا من قطع من الثياب تحيط خصورهم يصنعون دوامات دوارة وسط نهر من البشر. الضوء يؤدى للظلام، والظلام إلى أوصال يسقط عليها الظل، إلى مصابيح زيتية. صرخات مفاجئة تصارع نداءات صادرة عن أبواق طويلة متألقة، حوائط مخططة على التوالى بالأبيض والأسود، والمتعبدون يهيلون ملء قبضات من المساحيق على الأعمدة فيحيلونها حمراء اللون، أو يفركون الأرض الملونة على خراطيم الفيلة المحفورة أو يحكون الحجر. وكل طفل يحلم بآلة الزمن لاستكشاف الماضى. إنها موجودة. المعبد الهندى هو هذه الآلة، خطوة واحدة داخلها وتجد بابل تحت قدميك.

ذات ليلة فى «بناريس»، جاء علم متموج من الضوء ببطء من قلب الظلام، مصحوبًا بقرع قوى على الطبول من جانب الموسقيين، وحين اقترب، اتخذت الأضواء شكل شعار «شيڤا» المثلث، فى صورة سلاسل من أنابيب النيون مثل الرماح الثلاثية على رءوس رجال عراة، وبدا كأنه موكب للعبيد التائبين المربوطين معًا بما يشبه الحيات الطويلة المتربة، عبودية غريبة تكشفت فى النهاية عن سلك غليظ يؤدى إلى دراجة، عليها شخص فى سراويل قطنية يتساقط منه العرق بغزارة وهو يكدح كى يحرك دينامو صدئًا على عجلات، هى آلة الزمن ترجع بك مرة ثانية إلى اليوم.

والمعبد فى الهند سوق لا ينفصل عن الشارع، إنه مكان للعائلات ومطبخ حافل بالضجيج، حيث يندفع الكهنة من مرجل يغلى إلى آخر، يغذون النار أو يقلبون السوائل أو يدهنون الأحجار المقدسة باللبن، وليس ثمة صمت بل نشاط دائب، حيث أن الآلهة تتغذى - دون تمييز - على طاقة الفيلة والمتسولين والبراهمة، وكلهم يحمل نفس الرموز المقدسة، مخططة على الوجه أو الجسد أو الجذع بدهان أصفر، فقط على الدرجات التى تقود لأسفل، حيث خزانات ضخمة من المياه الراكدة بعض الشىء تخفت الحمى، فهنا تنزلق النساء إلى الرطوبة الباردة حتى يلتصق

«الساری» الذی يلبسنه بأجسادهن حتى يصبح كأنه الجلد المنقوش. والأرض تشغى بالحشرات والفئران، حتى الهواء يبدو حيًا على نحو لا يتوقف، والقردة تتواثب على أسلاك التلغراف، أو تختفى فى تجاويف الرسوم المحفورة بعناية على جدران المعبد. ليست هناك بساطة فى الشكل – كيف يمكن أن تتأتى؟ – لأن الفن المقدس هنا انعكاس للحياة الدنيوية، وهذه الحياة تفتقد البساطة، إنما هى تنوع لا ينضب فى حالة حركة دائمة.

على أن هناك ألوهية فائقة الامتياز، لا تطال، مطلقة، ذات ثبات لا شكل له : براهما، الذى يضم كل القوانين والحركة، فيما وراء السماوات، وفيما وراء الآله، وفيما وراء الفهم الإنسانى. والكون كما يتبدى ينقسم أقسامًا ثلاثة: «براهما» و«شيفا» و«ڤشنو»، وهم ذوو صور معقدة، ينتابها التغير الداخلى، وحيث إنها فوق مستوى الفهم الإنسانى، فهى مرغمة على المزيد من الانقسام، بحيث إن الفهم الدقيق للأنساب داخل هذه العلاقات العائلية بالغة التعقيد بين الآلهات التى تمثل العمات أو الخالات، والآلهة الذين يمثلون أبناء العمومة حتى الدرجة الثالثة، يمكن أن يعطينا لمحة عن تنوع خبرات حياتنا اليومية. وبالتالى فإن المعبد ليس موضوعًا جامدًا للتأمل، لكنه رحلة يجب أن تقطعها، حكاية يجب أن تزورها، لاهوت يجب أن تفهمه، وكل شخصية محفورة، ترقص، وتقوم بالتقدمة، وتتزاوج، إنما هى كلمة أو عبارة داخل تكوين النص. وعند البراهمى فإن فعل المشى من ساحة لأخرى لبلوغ اللهب المقدس إنما يشبه الانتقال عبر صفحات كتاب مقدس، وهذا أمر ليس بعيدًا عن خبرة أهل استراليا الأصليين (Aborigine) حين يتحركون عبر أراضيهم الفسيحة، حيث لاصخور، والهضاب هى «سطور أغنية»، كلمات فى أساطير لم تكتب.

وقد بدأ كل شيء بهذا الهندى الشاب - أثناء البروفات على مسرحيتنا عن ڤيتنام «يو اس» - الذى ذكر فى حديثه معى هذه الكلمة الغريبة، للمرة الأولى: «المهاباهاراتا..». وقد أسرت الصورة التى أثارها عقلى: جيشان عظيمان يواجه أحدهما الآخر، يستعدان للمعركة، وبينهما يقف أمير ليسأل: «لماذا يجب أن نتحارب؟».

المرة بعد المرة كنت أعود إلى هذه الصورة. وفى يوم تحدثت إلى «چان - كلود ماريير» عن المعركة، وعن أسئلة هذا المحارب، وأراد أن يعرف المزيد، فأجرينا اتصالاً بصديق دارس سخَّر حياته للدراسات السنسكريتية هو «فيليب لاڤشتين». وطلبنا منه أن يشرح لنا موقف الجيشين المتحاربين، ومن كان هذا الأمير؟، ولماذا يطرح سؤاله عن معنى الحرب؟ بدأ بأن قال لنا اسم هذا الأمير: «أرچونا»، وقال إننا يجب أن نفهم لماذا كان الإله «كريشنا» هو الذى يقود عربته. وأضاف: ولكن لفهم هذا يجب أن نعرف كل شيء عن إخوة ارچونا وأبناء عمومته، ولماذا كانوا فى صراع، وكيف ولدوا، ولهذا يجب الرجوع زمنًا طويلاً قبل ظهورهم، إلى خلق العالم. وهبط الظلام، وحين غادرناه فى المساء المتأخر، بدت لنا شقته الصغيرة المكدسة بالكتب والأوراق متألقة بهذه الملحمة العظيمة التى بدأت فى التكشف. وعدنا فى اليوم التالى، وبدأت سلسلة من الجلسات كنا نتابع فيها، صامتين مقطوعى الأنفاس، منبهرين مع استمرار الحكاية، لا حسب تتابع منطقى، بل كما يتذكرها فيليب، بكل تقاطعاتها وتعقيداتها. وذات مساء انتهت الحكاية: تلقيناها كما يتلقاها طفل فى الهند، من راوى الحكايات، شفاهًا. وغادرناه فى صمت، ووجدنا أنفسنا فى الظلام، ثم فى شارع «سانت أندريه ديزارت». وتوقفنا معًا. وكنا نعرف أننا قد اتخذنا القرار نفسه: أننا لا نستطيع الاحتفاظ بما سمعناه لأنفسنا، علينا أن نقدمه للآخرين عن طريق مجالنا الخاص: المسرح.

ولعشر سنوات كان چان كلود يقرأ ويكتب ويكافح، رواية بعد الأخرى للحكاية جاءت وراحت. وبدأت ورشات عمل مع جماعات مختلفة من

الممثلين ولم تكتمل. وبدا كما لو أنا (المهابهاراتا) التى ظلت غافية لعدة قرون قد أفاقت فجأة، وكانت بحاجة لأن تعبر الدنيا ونأتى إليها، لحسن حظنا، كى نأخذ بيدها فى طريقها.

وأصبح المزيد من الرحلات ضروريًا، فعدنا إلى الهند مرات عديدة عبر السنين، لإعداد المهابهاراتا، وأننى استخدم كلمة «نحن»، لأنها كانت تعنى فريقًا معنيًا بالأمر، ودائم التغير. كنا فى الهند أحيانًا: «موريس نبيشو» و«آلان ماراترات»، وهما ممثلان كانا من الجماعة الفرنسية، التحقا بنا، وأصبحا جزءًا من «تيمون الأثينى»، وبقيا معنا، عامًا بعد الآخر، رفاقًا أعزاء فى كثير من المغامرات وجزءًا لا ينفصل عن إعداد الآخرين. كان (آلان) يحب كل أشكال الحركة، وهو دائمًا لصيق بخبرة جسده، وفيما يتعلق بالمهابهاراتا، فقد اندفع إلى تعلم كل ما يمكنه عن الفنون المادية من تراث إلى تراث. وموريس الذى كان قد لعب دور «الهدهد» الأسطورى فى «اجتماع الطير»، الذى فتح منطقة جديدة تمامًا فى حساسيته، وهو الآن يواجه التحدى الرهيب فى لعب دور كريشنا.

وكان ثمة أيضًا چان كلود كاريير - فى العام العاشر من بحثه الصبور والحساس عن قلب المهابهاراتا، لا يقنع أبدًا - منفتحاً دائمًا على النقد، لا يكل، لا تنقصه الأفكار، يكتب طول الوقت. وكان يقرأ لنا مشاهد جديدة فور فراغ قلمه من كتابتها فى التاكسيات أو غرف الفنادق أو قاعات الانتظار فى المطارات، حيث تتأخر الطائرات دائمًا، تاركًا لنا الوقت الكافى للعمل. وبالنسبة لچان كلود فقد كان هذا العمل يمثل الذروة، ليس فقط لكل ما عملناه معًا، ولكن لنصوصه السينمائية، ولتجاربه الأدبية، ولقراءاته الواسعة، ولتأملاته الفلسفية. وفجأة جاءت المهابهاراتا تستدعى كل تفكيره ولتجمع معًا كل المدى الواسع لتجاربه. إننى لا أستطيع أن أتصور معاونًا أفضل منه، وأعرف أنه لولاه ما قُدر لهذا المشروع أن يخرج للوجود.

وعلى نفس المستوى من المركزية فى عملنا كانت «شيلوى أبولنسكى»،

التى أثبتت القيمة التى لا تقدر للفهم المتبادل الذى يأتى نتيجة العاطفة والاحترام والثقة المبنية على التحديات التى عشناها معًا. انضمت شيلوى إلينا فى «البوف د.ى نورد» كى تصمم «بستان الكرز»، والآن كان عليها أن تصغى إلى القراءات ثم تختفى، لتبحث، دون كلل، عن الموضوعات وأنواع النسيج فى كل الأسواق.

فى الوقت ذاته، كانت «مارى - هيلين ايشتين» تلاحظ وتكتب ملاحظاتها، وتعمل كعين وأذن لنا جميعًا. وقبل سنوات كثيرة كانت ميشلين روزان قد تحدثت عن مارى - هيلين للمرة الأولى، كشابة ذات مواهب غير عادية، رغم أنها لا تعرف أى اتجاه سوف تأخذه هذه المواهب فى النهاية. وحين قابلت مارى على العشاء فى شقة ميشلين كان انطباعى الأول أنها شابة متوترة صامتة ترفض أن تستدرج إلى الثرثرة والضحك. فى اليوم التالى التقينا وسرعان ما اكتشفنا أننا نشترك فى ذات يوم الميلاد: أول أيام «الربيع»، رغم أن السنوات متباعدة. وتدريجيًا قامت علاقة عميقة ووثيقة، ودخلت إلى كل ملامح وتفاصيل عملنا، حتى أصبحت موهبتها وحدوسها جانبًا أساسيًا فى كل تجربة جديدة، وبسرعة مضيئة كان بوسعها أن تضع تخطيطًا لعملنا بتفاصيل دقيقة، فحين كنا نحتاج إلى ممثلين جدد كانت قادرة على اكتشافهم فى كل أركان الدنيا، بعملية مدهشة وغير منتظرة خاصة بها. وحين كنا لا نشتغل على النصوص، كانت قادرة على أن تحفظ للفريق سلامة العقل بعاطفة لا شك فيها، وبالكاد نستطيع إخفاء قلة صبرها. وإلى الآن مازالت قادرة على تغيير تفكيرها قدر ما أفعل، ربما أكثر، من حيث هو السبيل الوحيد لاتخاذ قرارات حاسمة.

وحين بدأنا البروفات على المهابهاراتا، حاولنا أن نتقاسم انطباعاتنا عن الهند مع مجموعة كبيرة من الممثلين، لكننا سرعان ما رأينا أن هذا مستحيل، فجمعنا ممثلينا وطرنا بهم إلى الهند، وقمنا - چان كلود ومارى هيلين وأنا - بوضع دليل للرحلة بحيث جمعت كل الأماكن ذات الدلالة

التى رأيناها عبر السنوات فى طواف يقطع الأنفاس ويستغرق عشرة أيام. وقد ثبت لنا أن هذه طريقة جيدة جداً، فتخمة الانطباعات التى لم تهضم هى جزء من التجربة الهندية، تذكرنا بأن النتائج، التى يستخلصها المرء لا تكون كاملة أبداً، فحينما يحلم المرء بأن معالم الهند أخذت فى الاتضاح، يأتى انطباع جديد مفاجئ، ليقلب التكوين السابق رأساً على عقب.

وفى المهابهاراتا فإن أكثر الاستعارات شيوعًا وتكرارًا هى النهر، فأرض المعركة هى النهر، والأطراف الممزقة هى صخور، والأصابع المبتورة هى أسماك صغيرة، والسيل الجارف هو الدم. والهند هى كذلك نهر. وما أن وصلنا حتى ألقينا بالمثلين إلى تلك الدوامة الشاسعة المعتمة فى معبد «أوديبى» الكبير، يأكلون أوراق النخيل ويجثمون على الأرض الحجرية شأن مئات الآلاف من الحجاج الذين يأتون كل سنة، وسرعان ما عثرنا على براهمة متقدمين فى العمر مستعدين للحديث عن المهابهاراتا، وبعد هذه المقدمة الأولى قدنا الجماعة إلى مكاننا المفضل بين كل البقاع المقدسة التى عرفناها، وهو معبد صغير على ضفة نهر فى عمق ريف «كيرالا» اسمه «باراسينى كاداڤو»، هنا تحدث أكثر الطقوس إيغالاً فى القدم، لا فى فصل معين من السنة، بل مرتين فى اليوم الواحد، ولا شىء يعطيك الإحساس بالقدم أكثر قوة منها. داخل دائرة حجرية صغيرة مزدحمة، مغلقة بقضبان حديدية، يجلس ستة من قارعى الطبول شبه عراة، يدقون على طبول طويلة، وفى الضوء الشاحب المرتعش لمصباح زيتى ثمة رجل صغير رشيق مخطط بدهان أصفر، يضع زينة، هى عبارة عن رقائق تشبه أنصاف الأقمار تمتد من شفتيه، يتقافز ويرقص ويصوب سهمًا نحو كل ركن أساسى من قوس فضى صغير. فى هذا القبو المصغر أحسسنا بأننا على اتصال مباشر بعالم «الڤيدا» الذى تشكلت فيه الأحداث المعقدة فى المهاباهاراتا. وتلاشى الانقطاع بين الماضى والحاضر.

قمنا برحلتنا مع الممثلين فى دائرة: خلال «كيرالا» عبر «تاميل نادو» صعودًا إلى «مدراس» ومنها إلى «كلكتا» وبالقطار إلى «بناريس»، ثم إلى «دلهى»، مقدمين لكلٍ منا مخزونًا من الصور الحيوية، وللجماعة ككل بكرة هائلة من الانطباعات كى تنسج فى البروفات حين نعود. فى ذات الوقت كانت الهند اليوم تشد أقدامنا بقوة إلى أرض الواقع: محتشدة منهكة، مندفعة تناضل فى بؤسها، جامدة فى التسول، مرمية فى النائمين فى الطرقات. وكان هذا كله يغسل الدماغ تمامًا من أية رومانسية، من أية أحلام متلكئة «بالشرق» المحجب فى الأسطورة. الهند كانت هى قطار الليل، ذلك الأنبوب المعدنى الحار الخانق بسرره المعدنية الملوثة ونوافذه المغلقة بالقضبان تمتد من خلالها أيد نحيلة - عند كل محطة - تبحث عن ساعة يدٍ منسية بإهمال تحت وسادة. كانت هى رءوس الآلهة التى تحدد خطوط ألوهيتها مصابيح كهربية ملونة وهاجة. كانت هى مقاومة الجوع للبقاء على قيد الحياة، كانت هى حقيقة العنف، حقيقة شلال الحياة الذى لا يقاوم، يحتوى الشكل والزمان معًا.

مصابين بالدوار والتخمة من الانطباعات التى كنا نتلقاها، حول منتصف الرحلة، فى «مادوراى» أحسست بأننا يجب أن نتوقف. تحدثنا معًا على الإفطار، ووافق الجميع على أننا بحاجة لإجراء بروفات. كان لرحلتنا هدف محدد، وكانت الحاجات الملحة للعرض القادم تعنى أن خبراتنا يجب أن ترتبط بعملنا. تركنا المدينة ومضينا إلى غابة قريبة، وجدنا قطعة أرض مقطوعة الشجر، وكبداية للتدريب أعطينا لأنفسنا مهمة اختيار موضوع طبيعى واحد من بين الأشجار وجمعه على حافة قطعة الأرض، وما كدنا نفرغ من هذا حتى ظهرت سيدة عجوز وكأنها قادمة من لا مكان، تقدمت ثم سجدت بهدوء أمام المقر الذى أقمناه بأنفسنا، بعد برهة نهضت وتراجعت خطوات للوراء ثم مضت لحالها، تركتنا مندهشين وقد أضفنا إلى مزارات الهند مزارًا جديدًا.

ثم اقترحت تدريبًا آخر: «بأقصى سرعة، يدور كل واحد فى دائرة،

ويقول كلمة، كلمة واحدة فقط، يحدد بها بدقة أكثر انطباعاته حيوية عن الهند..». ولم يتردد أحد. ومثل آلة نقر سريعة، نقرة بعد نقرة، صفة أو اسمًا، تتابعت مثل الوجوه المتعددة لبللورة مسحورة: «سعار»، «لون»، «هدوء»، «عمر»، ابتذال»، «جوع»، «إيمان»، «روعة»، «بؤس»، «نظام أمومي». ثلاثون شخصًا، ثلاثون كلمة، وبدا أن هذا غير كاف حتى إننا قمنا بدورة أخرى، وأُضيفت ثلاثون كلمة أخرى، بعدها غادرنا ونحن على ثقة أن القائمة لن تكتمل أبدًا. وبدت لحظة مثيرة للاهتمام: أن نجرى بروفة على مشهد من المشاهد التى طورناها فى «البوف دى نورد»؛ لنرى ماذا أحدثت فيه تأثيرات الرحلة. وما كدنا نبدأ حتى رأينا أن الغابة كانت مليئة بالحياة الإنسانية الخفية، لقد تجمع المشاهدون وكانوا يراقبوننا باهتمام خلال أوراق الشجر: «ماذا يفعلون بكل هذا؟»، تعجبت فى حين انفرط نص چان كلود الفرنسى، واندفع واحد من الممثلين من الأدغال: «شيڤا!»، كانت صيحة تعرف مباشرة من واحد من متفرجينا الأوائل. وارتبكنا جميعًا. إن إيماءاتنا وأصواتنا لها معنى فى الهند. وقد منحنا هذا، أكثر من أى شىء آخر، الشجاعة كن نتابع ما كان حتى ذلك الحين عملاً لم يختبر.

قريبًا من (مدراس) ثمة مكان مقدس: «كانشى پورام»، مدينة للمعابد. هى واحد من المزارات الأربعة الكبرى التى تشكل مربعًا حول شبه القارة المخصصة لتراث قديس ومعلم من القرن الرابع هو «شانكارا شاريا». هنا، فى المجمع المزدحم بالأبنية المسماة باسمه، ثمة ثلاثة «شانكارا شاريا»، هناك المعلم القديم الذى انسحب من العالم ولم يعد يتكلم، لكنه يمكن أن يُرى من الساحة مرة أو مرتين فى اليوم، فى صمت، وراء مصراع بحجم الوجه، يُفتح ويغلق على نحو خاطف، وهناك مناسبة أخرى حين يتجمع الناس الذين يريدون المشاركة فى تنسم عبير عيد ميلاده فى شرفة، على مقاعد، منتظرين فى صبر كأنهم متفرجون أمام ستارة المسرح. أحيانًا لا يظهر لهم، لكنهم إذا كانوا محظوظين فسوف يظهر

دون إنذار. ثم، على مستوى أوطأ قليلاً من الشرفة، يمكنك أن ترى حشداً راقداً على أرض مهجع صغير دون حراك، لا شيء ينطبق عليهم مثل تلك العبارة التى جاءت فى «البهاجاڤاد - جيتا»: «لقد هَرِم الزمان»، وإذا أمكن إغراء الشخصية القديمة بالنهوض، يندفع الحشد للأمام، وقد يُسمح للبعض بالهبوط عدة درجات محددة بدرابزين حديدى، وسوف يلقى الرجل العجوز الآن نظرات عابرة على الوجوه المتوقعة، وإذا التقت العينان، ولو لوهلة، فإن المراقب يتلقى لحظة اتصال فيزيقى، كأنها الصدمة.

وهناك «شانكارا شاريا» ثانيًا، فى كثافة الحياة لديه كل الطاقة الضرورية كى يؤدى التزامات القائد العملية وهو المسئول عن إدارة شئون المعبد. فى يومٍ ما، سوف يموت الرجل الكبير، وفى هذه الحالة سيأخذ «شانكارا شاريا» الثانى مكانه وراء المصراع، فى حين أن «شانكارا شاريا» الثالث، وهو الآن صبى يتدرب بانتظام من خلال أداء واجبات يومية، سوف يشغل مكان الثانى، ويتم اختيار صبى جديد ليأخذ دوره فى هذه السلسلة.

«الشانكارا شاريا» الفعال رجل سريع الوجه، متأهب دائمًا لأن ينتقل من الضحك إلى الصرامة، ذو عينين داكنتين ويقظتين، خطوط من الدهان على جبهته، عارى الصدر، ولكن بالنظر إلى خيط التراث البراهمى فهو يمسك بعصا فى يده، رحَّب بنا بحرارة، وفى زيارة سابقة كنت قد سألته سؤالاً عن كريشنا. وكريشنا إله متجسد، فقد هبط ليحيا كإنسان، وعانى قدر ما يعانى البشر، لكنه - خلافًا للمسيح - أخذ نصيبًا من أنشطة البشر ولذائذهم، فى الحكايات القديمة أنه كان محاربًا هائلاً وماكرًا، كما كان عاشقًا لا يقاوم، وكانت له عشرون ألف زوجة. وهو بالتالى يعكس القدرة الهندوسية السخية على الإحاطة بكل التجارب الحية دون أحكام أخلاقية. هل يجعله هذا كاملاً أم ناقصًا؟ هل عدم الاكتمال وراء الاكتمال؟ سألت: «إذا كانت لكريشنا كل خصائص الإنسان، هل له إذن قدرة الإنسان الطبيعية على أن يرتكب الأخطاء»، وكنت فى الحقيقة أود سماع

إجابته، مؤملاً ربما أن تجد وجوه ضعفى الغفران، أو على الأقل لأحسن فهم الماهابهاراتا، لكنه ابتسم وأجاب: «أنت تطرح هذا السؤال من وجهة نظر إنسان، وعقل الإنسان مرغم على أن يجرى هذه التفرقة، أما من وجهة نظر كريشنا فإن مثل هذا السؤال لا يقوم أصلا..». الأمر يشبه أحجية من أحاجى «الزن»، صدمت هذه الكلمات فهمى، وكشفت لى أن ما يمكن كشفه عن طريق الصد أو المنع أكثر مما تكشفه طرائق العقل الخادعة.

هذه المرة، قام «الشانكارا شاريا» بالترحيب بهؤلاء الذين كانوا هنا من قبل كأصدقاء قدامى، جلسنا على الأرض، وشرحت أننا جئنا معنا بجماعة الممثلين العاملين فى المسرحية، فأشار إليهم واحداً بعد الآخر ضاحكًا وهو يحدد شخصياتهم، وفى أماكن أخرى، كانت الهند غالبًا عنصرية، وكان يمكن توجيه أسئلة رافضة، المرة بعد المرة، من مثل: «لماذا رجل أسود؟» أو «لماذا أسود؟»، هنا لم تكن ثمة حوائل، لفرحنا وسرورنا رأى على الفور بطلاً هندوسيًا أو إلها - باهيشما و «درونا» و«شيفا» و«كريشنا» - فى وجوه من إفريقيا أو اليابان أو بالى أو فرنسا - وهى تستدير نحوه فى توقع. بارك عملنا، ونصحنا بألا نأكل اللحم فى أول أيام عملنا، وسألنا إن كان ممكنًا أن نرسل إليه شريط ڤيديو للمسرحية حين تكون جاهزة.

لمرة واحدة، كان هذا وعد مسافر لم ينس، فبعد خمس سنوات أخرى، حين أعددنا فيلمًا عن المسرحية أرسلنا له نسخة منه. بعدها بفترة قصيرة رجع بعضنا إلى الهند، وما أن دخلنا إلى «كانشى پورام» حتى تجمع - حولنا - عدد من الشباب المستثارين: «لقد رأينا الفيلم..» - «أين؟» - «فى المعبد» - «إنه فيلم جيد..». قمنا بزيارة الشانكار شاريا الذى كان نشيطًا، فكهًا، عمليًا كالمعتاد، وقال لنا إنه يوافق على رؤيتنا، كان بالنسبة لنا هو ناقدنا المطلق، كنا نثق به ونخشاه.

وكلما زاد إيغالنا فى المهابهاراتا، زار تفهمنا لثراء وسخاء الفكر

الهندوسى الأصلى، كلمة واحدة كانت غير مفهومة هى «دارما -dhar ma»، هى التى تربط بين ما هو عالمى وما هو شخصى متفرد، الكون له «دارما»، وكل فرد له – أو لها – «دارما»، ومهمتنا أن نكتشف هذا وأن نفهمه، وأن نجعل من تحقيقه هدفنا الدائم. وللكلمة ترجمة ضعيفة هى «الواجب duty»، وفى الحقيقة فإنها تتضمن الحياة فى تواؤم مع شىء آمر يمضى إلى ما وراء القوانين الأخلاقية البسيطة. وتحترم «الدارما» الحدود التى يولد بها كل شخص، ومن ثم فإن لكل نقطة البدء الخاصة، وخلال فترة حياة واحدة، لا يستطيع أى رجل أو امرأة أن يمضى أبعد. ولكلٍ منا مصيره، لكن قلة من الناس فقط هى التى تسمح لهذا المصير بالظهور، و«الدارما» لا يمكن إخضاعها لأية شفرة، لكنها يمكن أن تعود لليقظة عند الباحث الحائر عن طريق الفعل الكلى السرى والغامض «للمهابهاراتا» والذى يكشف كيف أن دارما الفرد هى مفصلة بالدارما العظمى، بهذه العملية الدائمة لإعادة التوازن إلى درجات الوجود، وفى المهابهاراتا يوضح كريشنا أنه من أجل الحفاظ على التوازن فى الكون يجب أن يكون كل شىء فى مكانه، فالجنس والنفاق والعنف، لكل كلمة معناها. ومن ثم فإن الأفعال غير المتوقعة والتى قد تبدو غير أخلاقية إنما هى مواجهة دائمة للفكر الجامد، وهى قد تكون صادمة حتى للمؤمنين الهندوس الصادقين. فى تجمع له طابع اجتماعى فى دلهى، اندفعت سيدة مـرمـوقـة إلى ذرف الدمـوع. قـالت لى: «إننى لا أطيق كـريشنا فى المهاباهاراتا، إنه يتصرف بطريقة بالغة السوء».

أمثال هذا النوع من التفسيرات الخاطئة هى جزء من الطبيعة الشاملة للمهاباهاراتا، وفى بروفاتنا كانت تستفزنا دائمًا هذه التناقضات التى هى جزء من هذا العمل، وكنا نقول عنه إنه شكسبيرى، بمعنى أن كل فكرة فى تخطيط العمل تبدو متفتحة بفضل الإنسانية الصادقة للشخصيات، وهذا يضعهم فيما وراء التصورات الأخلاقية السهلة والأحكام السطحية، وربما

كانت الرحلة مع الممثلين إلى الهند هى أكثر الأجزاء أهمية فى بروفاتنا، ليس فقط من حيث إنها طريقة لوضع الجميع «فى الجو»، ولكن كطريقة لإزاحة الكليشيهات عن «الشرق»، وعن الأسطورة بوجه عام. كل لحظة جاءت بدهشة جديدة وتناقض جديد، ورغم أننا سافرنا خفافًا إلا أننا رجعنا بحقائب ملأى بالثقافة والعاطفة.

والآن، فإن المشكلة العملية أصبحت هى إيجاد الأشكال المسرحية التى يمكن أن تكون روافع مناسبة لهذه الحمولة. وأكثر من أى شىء فى عملنا من قبل، اتضح لنا أن الأشكال يجب أن تأتى فى النهاية، وأن الطابع الحقيقى للعرض سوف ينبثق فقط بعد أن يكون خليط من الأساليب قد مَرَّ من خلال الفلتر الذى يستبعد الزائف، وكان مبدأنا الأول فى البداية هو أن نفهم المعنى لأنفسنا، ثم نجد الفعل الذى يجعله ذا معنى عند الآخرين. وفى هذه العملية يجب ألا يرفض أى شىء، بل يخضع كل شىء للاستكشاف. وقد حاكينا الوسائل القديمة ونحن نعرف أننا غير قادرين على أدائها الأداء الصحيح، وقد حاربنا، وغنينا، وارتجلنا، وحكينا الحكايات، أو قدمنا شذرات من تراث أفراد الجماعة الذين يختلفون اختلافًا واسعًا، وقد مر الطريق عبر الفوضى والتشوش إلى النظام والتماسك، لكن الزمن عمل لصالحنا، فجأة جاء اليوم الذى وجدت فيه الجماعة أنها كلها تروى الحكاية نفسها. العناصر المختلفة وأشكال التراث المختلفة عملت معًا حتى أصبحت مرآة واحدة تعكس عديدًا من الموضوعات.

قبل قرن مضى، كانت رؤية التاريخ أن الهندوسية القديمة المقترحة لم تكن مقبولة أبدًا لدى الغرب، لكن صورها ورموزها تصبح أكثر ثباتًا فى عالم اليوم. يعتقد الهندوسى أنه فى الدورات التى لا تنتهى للخلق والفناء، بلغت الكائنات الإنسانية، وبسرعة، «العصر الذهبى»، «اليوجا» الأولى والأكثر سموًا والتى منها تعاقبت العصور الأخرى. أدنى هذه العصور، الذى يقع فى المرتبة الأخيرة هو ما نعيشه اليوم، إنه «كالى يوجا» أو

«العصر الأسود»، وليس هذا تشاؤمًا، فالحقيقة لا يمكنها أن تكون متشائمة أو متفائلة، إنها هى ما هى، وهذا بالضبط ما يجعل هذه الأسطورة مناسبة وذات صلة وثيقة، فكل العناء والقلق، كل البؤس العنيف واليأس فى حياتنا المعاصرة ينعكس فى الأحداث المعقدة لتلك الملحمة العظيمة. إن عالمنا ينزلق أعمق فأعمق فى تلك البغضاء المريرة التى تنبأت بها المهابهاراتا. إن عصر الظلام يحيطنا من كل ناحية، وفيه يبدو أننا قد بلغنا حدود الانحطاط المطلق للكائن الإنسانى، إلى ما وراء كل ما استبقه المؤلفون القدامى.

واليوم، لدينا عدد كبير من الأفلام والمسرحيات والروايات المدهشة عن رعب الحرب، لكن المهابهاراتا، على خلافها، ليست سلبية، إنها تقود المرء إلى المعنى الأساسى للصراع، وتوضح أن حركات التاريخ لا يمكن تجنبها، وأن صور التعاسات والكوارث الكبرى قد لا يمكن تفاديها، ولكن داخل كل لحظة تمر إمكانية جديدة يمكن أن تنفتح، ويمكن للحياة أن تعاش بكل امتلائها. إن هذا قد يعيننا على أن نفهم كيف نعيش، وقد يعيننا على أن نعبر العصر المظلم، وهذا سبب كاف لوضعها على المسرح، وهذا أيضا سبب أنها - بالفرنسية أولاً ثم بالإنجليزية، قد طافت أرجاء العالم، ثم على شريط وفى فيلم، وفى هذا كله كان يبدو أنها تلامس عصبًا إنسانيًا حيًا، فكيف نبقى على قيد الحياة؟ سؤال مُلح معاصر، لكنها يمكن أن تجيب أيضًا عن سؤال أعظم، تضعه المهابهاراتا فى موضعه الصحيح الثابت: ليس فقط أن نعيش، ولكن، أيضًا، لماذا؟

وقد تجنبت دائمًا - وبصرامة - المناقشات الفلسفية فى جماعتنا، وعلى أى حال، فلم تكن الجماعة ثابتة ودائمة، أناس يجيئون ويروحون، يقضون أوقاتًا - طالت أو قصرت - معًا، وكل يتبع طريقه - أو طريقها - الخاص. ولكن بالنسبة للكثيرين، فإن تراكم التجارب الغريبة جعل مسألة

العلاقة بين الحياة اليومية والعمل أكثر إلحاحًا، وبالنسبة لناتاشا، فقد كانت الرحلة الإفريقية بداية عملية تحولت خلالها مخاوفها - تدريجًا - لقوة إيجابية. نفس الحساسية الدقيقة التى كانت تمارس بها أنشطتها اليومية أصبحت المركز الثابت لتمثيلها، من «بستان الكرز» إلى «أوه.. يا لها من صباحات جميلة» - أو «الأيام السعيدة»، كما هى معروفة فى الإنجليزية - حيث استطاعت أن تمزج بحثها الخاص عن المعنى بمساءلة الذات المعذبة عند صمويل بيكيت الذى كانت تحبه وتعجب به كثيرًا. وفيما يتعلق بى، فقد تحولت - تدريجًا - من حجرتين إلى حجرة واحدة، من الخشبة والصالة إلى تجربة مشتركة، وبالطريقة نفسها فإن المساحات الفارغة - فى الداخل والخارج - اكتسبت معانى جديدة، ومع كل تغير أرى أن شيئًا ما يمكن استبعاده، وحين انتهت المهاباهاراتا، أحسست بحاجة حارقة لأن أنتقل بعيدًا عن أساطير الماضى، عن الموضوعات التاريخية، عن أزياء العصور، عن عوالم الخيال. وقبل كل شىء، كى أفرغ تلك الحمولة من الألاعيب الثقافية التى تراكمت عبر سنوات طويلة. وكان واضحًا لى أن الحاضر يجب دائمًا أن يحتوى الماضى، وأن الأسطورة العظيمة هى وسيلة بالغة الدقة للتعبير - بلغة رمزية - عن حقائق تتعلق بالشرط الإنسانى، لكنها مطمورة على عمق بعيد. وفى ذات الوقت، فإن الحقيقة هى مجرد خيال إذا لم تتيسر إعادة اكتشافها واختبارها مباشرة عن طريق الأحداث العادية فى يومنا هذا.

رغم ذلك فقد كان واضحًا لى أيضًا أننى لا أستطيع اختيار موضوع معاصر مما يشغلنى، فقد كانت المواقف التى نواجهها كل يوم لا تكاد تحوى أبعادًا تمضى إلى ما وراء حدودها العادية. واليوم قد أصبحت لدينا «ميثولوجيا» (علم أساطير) جديدة، إن العلم يستكشف نفس الغوامض الداخلية فى لغة رمزية جديدة، وهكذا اندفعت إلى العالم الساحر للفيزياء الكمية. وبدا لى فى البداية أن عالم الكم ثرى ومقلق مثل الهند الأسطورية، لكننى سرعان ما كنت مرغمًا على الاعتراف بأن علماء

الطبيعة - من حيث هم بشر - نادرًا ما يكونون على هذا القدر من غير العادية التى عليها اكتشافاتهم وخرائطهم ورسومهم البيانية وحساباتهم وكومبيوترهم، وأن هذا كله يصعب أن يكون المادة الإنسانية التى تقتضيها مطالب المسرح.

وقد انحلَّ هذا التناقض حين أهدتنى ناتاشا - فى عيد الميلاد - كتاب «أوليڤر ساكس»: «الرجل الذى أخطأ امرأته بسبب قبعة»، بعدها بقليل أخذنى ساكس لزيارة أقسام الأمراض العصبية فى مستشفاه بنيويورك. هنا، كنت مندهشًا لأن أجد - فى مجال طب الأعصاب - أساسًا مشروعًا للعمل المسرحى، وبدأت أتفهم لماذا أطلق عالم الأعصاب الروسى العظيم «الكسندر رومانوفيتش لوريا» على علم الأعصاب صفة: «العلم الرومانسى»، فمن خلال حياة عاملة طويلة فى شروط روسيا السوڤيتية وتحولاتها الخطرة - توصل لوريا إلى أن العلم الإنسانى إذا اقتصر على الحقائق الباردة فهو علم ناقص، والحقيقة أنه كان منغمسًا - على نحو عاطفى - فى فحص كل تفصيل متعلق بالتغير فى كيفية أداء الجسد والمخ لعملهما، لكن هذا لم يكن كافيًا، فالعنصر الإنسانى يظهر فقط إذا تم قبول الإنسان من حيث هو كائن متفرد. وإذا نظرت من هذه الزاوية، فإن العلم سوف يصبح «رومانسيًا»، دون شك، والمساحة الداخلية فى المخ توحى بما جاء فى أسطورة أخرى هى القصيدة الفارسية «اجتماع الطير» عن «وادى الدهشة»، ولكن إذا كان علم الأعصاب رومانسيًا، فإنه مضبوط جدًا كذلك. ومن حيث إنه علم فهو بعيد عن ذلك العالم المختلط والذى لا يمكن التثبت منه للجنون على نحو ما استكشفناه فى «مارا - صاد»، فمريض الأعصاب لديه عطب خاص فى منطقة محددة، وبالتالى يتغير سلوكه، وعلى طبيب الأعصاب قدرته على الملاحظة لأقصى درجة ممكنة، ذلك أن أية حركة، مهما بلغت دقتها، قد تكون هاديًا إلى ما يحدث فى مكان ما، خارج مدى البصر، فى المخ، وفى المسرح، كذلك، فإن السلوك هو مادتنا الخام، وهو أساس عملنا الجديد أيضًا، فنحن نستطيع، على

الأقل، الرجوع إلى الحياة اليومية، ونستقطر الحركات العادية المعترف بها، وصولاً إلى جوهرها، وملاحظة كل أشكال عدم الانتظام التى تكشف عن ارتجافة خبيئة فى المخ.

وأطلقنا على عملنا الجديد اسم «الرجل الذى..»، وبدأنا بطريقتنا غير العادية وهى أن نرتجل وكتاب «ساكس» فى الأيدى، ولسخطنا، بدا لنا أنه ولا طريقة من طرائقنا التى جربناها صالحة للعمل هنا. كانت ارتجالاتنا خاوية، حتى إن چان كلود وجد أنه عاجز عن التوقف عن كتابة الرواية، ووضح لنا أن النتائج المحددة والمخيفة لأعطاب المخ لا يمكن اكتشافها حتى بأكثر صور الخيال قدرة على الابتكار. وكنا بحاجة لخبرات شخصية وطازجة كى نتقدم، وحيث إنها كانت تنقصنا، هبطت حماستنا ونحينا الموضوع جانبًا.

وفجأة، سقطت مارى – هيلين اشتين مريضة، وبدا أن حظها السيء فى المرض، رغم أنه كان قصيراً وغير خطير – هو إنقاذ لنا. وحين وجدت نفسها فى المستشفى الباريسى الكبير «لاسالبترير»، حيث أنشأ «شاركو» قسمًا أسطوريًا لطب الأعصاب فى القرن التاسع عشر، أصبح مدرسة كاملة، فضلت أن تتحدث إلى الأساتذة عن الصعوبات التى نواجهها، أكثر مما حدثتهم عن مرضها، ونتيجة ذلك أقامت علاقات جيدة عديدة بين أعضاء الهيئة الطبية، وسريعاً ما تم استقبالنا بحفاوة فى عنابر المستشفى، ومنحونا معاطف بيضاء، وسمحوا لنا بأن نراقب ونسأل كما نشاء.

الآن نستطيع أن نبدأ بداية طازجة، أنقصنا الجماعة إلى الحد الأدنى الذى يمكن أن يكون عليه الفريق، وهكذا أصبحت المسرحية إبداعًا مشتركًا بين أربعة ممثلين متفرغين: «يوشى أويدا»، «سوتيجو كوياتى»، «موريس بنيشو»، «ديڤيد بنينت». مع الموسيقى الذى كان لصيقًا بنا عبر السنين: محمود تبريزى خده. وبزغ إيقاع جديد للعمل، كنا نقضى جانباً من اليوم فى المستشفى، نعود بعده ونجتمع فى المساحة المخصصة

للبروفات، حيث نتبادل انطباعاتنا ونتشارك فيها عن طريق تمثيلها. وبهذه الطريقة، كنا قادرين على أن نفهم شيئًا عن الشروط التى كنا شهودًا عليها، عن طريق إخراجها مباشرة باستخدام أجسادنا.

وعدنا إلى مبدأ سبق أن قادنا سنوات من قبل، حين درسنا أشكال الجوع البالغ الذى لم يكن أحد فينا قد خبره بنفسه، من أجل إعداد «الأيك» وهى مسرحية عن المجاعة فى إفريقيا، وعادة ما يتكلم الممثلون عن العمل «من الداخل» للخارج، بمعنى أنهم يحفرون من أجل الفهم فى أنفسهم قبل أن يحاولوا إسقاطه إلى الخارج فى تمثيلهم، لكن فهم مثل هذا الجوع، لا يمكن تحقيقه إلا من الخارج إلى الداخل. ولمدة طويلة ظللنا نحدق فى الصور الفوتوغرافية وشذرات من الأفلام عن شعب «الأيك»، مهتمين اهتمامًا خاصًا بكل تفصيل خارجى، مثل كيف يستطيع الجسد الذاوى أن يدفع نفسه للأمام؟، أو أية عضلة هى التى تمكن الذراع التى كادت تضمر تمامًا من رفع قبضة مليئة بالماء إلى الشفاه؟. والآن فإن العملية مع «الرجل الذى..» كانت مشابهة.

فى المستشفى قابلنا مرضى لا تشابه اضطراباتهم أى شىء عرفناه من قبل، ووجدنا أنفسنا من جديد فى وادى الدهشة. رأينا العقل يفقد – بطريقة مؤلمة – قدراته، ومن ثم يفقد ذاكرة ما فقده، أو يعوض عن هذا النقص باندفاعات مفاجئة ولا يمكن توقعها من الإفراط، وقد تبعنا نظام التوافق المعقد، حيث يعمد العقل الذى يبدو أنه قد تلاشى إلى إعادة بناء عالم يعيش فيه إلى النهاية. وفى حالات كثيرة يصبح المرضى أنفسهم أفضل حلفائنا، يساعدوننا ويصححون لنا، باهتمام وفكاهة، أخطاءنا فى محاكاتهم، بحيث يصبح ما نفعله أكثر صدقًا فى التعبير عن حالاتهم. وعلى هذا النحو فإن الشكل الخارجى أصبح أكثر واقعية بشكل متزايد عند الممثلين، وكلما أوغلوا فى هذا العالم، كلما زاد انبعاث خيالهم إلى الحياة وأصبح يلعب دورًا. لم يعد المرضى مجرد «حالات»، بل أصبحنا نشعر بامتلاء، وربما بثراء، الكائنات الإنسانية داخل المدى المحدد من

الحركات التى شهدناها أولاً بهذا القدر من الحزن.

ثم بدأ عمل نألفه أكثر، كانت مارى - هيلين تكتب وتطوِّع الكلمات التى سمعناها منطوقة، والممثلون يستخدمون تقنياتهم الشخصية لكى يسقطوا - على نحو مقنع - إلى مراقب خارجى المناطق الغامضة التى تمت قيادتهم إليها. وحين كنت أراقب أول نظرة عامة للعمل أمام الجمهور، جاءت لحظة أحسست فيها بأننا قد وجدنا رابطة مع ما سبق أن حاولناه فى إفريقيا، حين وضعنا زوجًا من الأحذية على السجادة أمام الجمهور بهدف إقامة أرض مشتركة. فى «الرجل الذى..» استبدلنا زوج الأحذية بطاولة وشمعة وعلبة ثقاب. جاء «أوشى أويدا» إلى الطاولة وأشعل الشمعة بتركيز خاص، وظل فترة طويلة يحدق بثبات فى اللهب، ثم أطفأها، وأخذ عودًا ثانيًا من الثقاب فأشعلها ثم أطفأها مرة أخرى. وحين بدأ مرة جديدة أحسست بالتوتر يتزايد بين الجمهور، إن المتفرجين استطاعوا أن يقرأوا فى هذه الأفعال البسيطة أكثر مما تعبر عنه فى الظاهر، لذا لم يكن الجمهور بحاجة إلى إعداد أو تعليم أو إطار مرجعى، وقبل كل شىء، إلى ثقافة، فقد فهم مباشرة ما يحدث. وبدا أننا نقترب، أخيرًا، من الشفافية التى ظلت هدفنا وقتًا طويلاً. ذات مرة جلست فى إيطاليا مع جماعة من زملائى المخرجين فى مقصف أحد المصانع الذى كان يقوم بتقطير نوع فاخر من الشراب، واتفقنا على أن وظيفتنا المهنية يتم وصفها بطريقة رديئة فى لغاتنا المختلفة، فكنت أكره الكلمة الإنجليزية التى توحى بمعنى الرئاسة director، وأحس الفرنسى بأن تعبير «سيد المشهد» (metteur-cn-scéne) تعبير ناقص، لأنه لا يغنى أكثر من «وضع الأشياء»، أما السويدى فقد وجد أن التعبير السكندنافى «الذى يلقى بالتعليمات» تعبير تعس من حيث إنه قريب الصلة بالتدريبات الفيزيقية الاسبرطية. فى حين أن الألمانى وجد أن الكلمة التى تعنى «المسجِّل» (regisseur) لا توحى إلا بأمين خزانة الكتب فى مقاطعة ريفية، واقترحت الكلمة الفرنسية التى تعنى «صانع الحركة» -anima)

(teur لأن ارتباطها بكلمة «الحياة» (animus) يجعلها وصفًا ملائمًا لوظيفتنا، لكن الفرنسى هز رأسه رافضًا، وقال إن هذه الكلمة النبيلة قد انحطت حتى أصبحت تطلق على مجرد مدير لنادٍ للشباب، ثم رفع «ارمانو أولى»، وهو مخرج إيطالى أكُن له إعجابًا كبيرًا، إصبعه، ونحن نصغى إلى الخرير والقرقرة للسائل وهو يستخرج من الأعناب على الناحية الأخرى من الجدار، وقال: «أقترح أن نسمى أنفسنا «مقطرين» -Distil) (lers، فوافقنا جميعًا، ونحن معجبون بمعنى التحدى الذى تتضمنه الكلمة».

والسيرة الذاتية مثل الحياة التى تقدم مادتها الخام، وكلتاهما لابد أن تصل إلى نهاية، ولكن فى حين أن الحياة تشبه عبور نهر على قطعة خشبية، ممسكًا بورقة شجر، ولا يعرف المرء فيها أبدًا متى سيهوى، فى الكتاب بوسع المرء أن يختار اللحظة المناسبة للتوقف.

كلما أتقدم نحو النهاية، أحاول أن أفهم لماذا كنت أعود دائمًا إلى المسرح، والسبب بسيط: إن المسرح ليس مجرد مكان، وليس مجرد مهنة، إنه استعارة ومجاز، يعين على أن يجعل عملية الحياة أكثر وضوحًا.

ولقد قيل إن المسرح كان فى أصله فعلاً من أفعال الشفاء، شفاء المدينة، وبفعل القوى الأساسية التى تقيس حجم الطاقة المهدرة، لا تستطيع المدينة أن تتجنب عملية التشظى. ولكن حين يجتمع الناس معًا فى مكان خاص، وفق شروط خاصة، للمشاركة فى سر خاص، فإن الأطراف المتناثرة تجتمع معًا، ويعيد الشفاء الخاطف توحيد الجسد الكبير، الذى يجد فيه كل عضو، وكل من أعيدت له عضويته – مكانه المناسب.

الجوع والعنف والقسوة المجانية والاغتصاب والجريمة، أولئك رفاقنا

الدائمون فى زماننا الحالى. والمسرح يستطيع أن ينفذ إلى أكثر المناطق إظلامًا من الرعب واليأس لسبب واحد فقط: أنه قادر على أن يثبت – ليس قبل ولا بعد بل فى ذات اللحظة – أن النور موجود فى الظلام، ربما يكون مفهوم التقدم قد أصبح خاويًا، لكن التطور لم يصبح كذلك، ورغم أن التطور قد يستغرق ملايين السنين، إلا أن المسرح يستطيع أن يحررنا من هذا الإطار الزمنى، على نحو ما يذهب القول القديم: «إذا لم يكن الآن، فمتى؟».

ومن خلال البشر المرموقين الذين قابلتهم، فقد بلغت يقينًا واحدًا مضيئًا: إن الكيفية حقيقة، وإن لها مصدرًا. وفى كل لحظة يمكن أن تبزغ كيفية جديدة وغير متوقعة من خلال فعل إنسانى، وبنفس السرعة التى تلوح بها يمكن أن تضيع، ويتم العثور عليها، وتضيع من جديد. هذه القيمة التى لا تسمى يمكن أن يفشيها الدين أو الفلسفة، الكنائس والمعابد يمكن أن نفشيها، المؤمن وغير المؤمن يفشيانها طول الوقت، رغم ذلك يبقى المصدر الخبئ. إن الكيفية مقدسة لكنها دائمًا فى خطر.

لم أشهد معجزات، لكننى رأيت أن رجالاً ونساءً مرموقين يمكن أن يوجدوا، وهم مرموقون بالقدر الذى اشتغلوا فيه على أنفسهم فى حياتهم. هذا هو يقينى الوحيد، وكان وراء طلبى الدائم «لشىء ما» مراوغ، كان يقودنى، بصرف النظر عن المرات التى تم نسيانه فيها أو تجاهله. حين كنت صغيرًا كان لا يغضبنى شىء مثل قول الكبار: إنهم كلما تقدم بهم العمر فهموا أقل فأقل، الآن أنظر إلى تجربتى الخاصة، وأحس الصواب الحميم لكلمات «لير»: «إننى لم أكد انتبه إلى هذا..»، وكلما تقدم بى العمر، كرهت – أكثر من أى شىء آخر – الشفقة والرأس المحنية فى مذلة، رغم أنه اليوم أصبح واضحًا لى «أن جهود الإنسان المعزول هى قش فى وجه الريح» وأننا لا نستطيع أن نفعل شيئًا على حدة، فنحن بحاجة للآخرين، دائمًا وطول الوقت. حين استطعت أن أكون واضح النطق للمرة الأولى، أحسست بأن كل شىء يمكن شرحه وتفسيره، والآن

أرى أى أذى يمكن أن أرتكبه إذا حاولت أن أشرح هنا -فى عبارات قليلة صافية - ما قادنى طول هذه السنين؛ لأننى، حتى لا أعرفه. وعدم المعرفة لا يعنى تخليًا واستسلامًا، بل فاتحة الدهشة، بفرح حاولت أن أقود آخرين، أو حاولت أن أفعل أشياء وحدى، وكان حتمًا أن يلتوى هذا الاتجاه قبل تلك الحقيقة غير المريحة دائمًا، وهى أننا نبدأ فى الوجود حين نخدم هدفًا يتجاوز ما نحب وما نكره.

لا شىء يتغير، والحياة ليست طريقًا مستقيمًا، والمادة الموجودة فى هذه الصفحات يتكرر حدوثها طول الوقت، فقط، النظام هو الذى سيختلط، والميزان هو الذى سيتغير. وستكون هناك دائمًا مشروعات جديدة واتجاهات جديدة وحماسات جديدة، وسوف أبقى متعلقًا، دون جدوى، بورقة الشجر، وستظل أحصنتى تركض فى اتجاهات متعاكسة، تثب وتكبو، وسوف تبقى قطعة براقة من الصفيح الأحمر مغرية كشىء له قيمة لا نهائية، وسوف يظل الصوت يهمس لى: «إذا تركت هذه اللحظة تمر، فلن تعود أبدًا.».

حين كنت شابًا اعتدت أن أفكر: «من الممكن الذهاب لهناك» روحيًا خلال فترة حياة واحدة، والحقيقة أننى أحسست بالتزام أخلاقى كى أحقق «ذهابًا داخليًا لهناك» قبل أن يصبح الوقت متأخرًا، ثم وبحكم أن طبيعة شرطنا الإنسانى أضحت أكثر وضوحًا، استبدلت بالفكر القديم فكرًا أكثر واقعية: «الأمر بحاجة لعدة حيوات، لا حياة واحدة»، ولكن قطعة بعد قطعة، راح الحس العام يسود ويوضح أن الفرد ليس سوى جزء صغير متلاشٍ فى سياق إنسانية مازالت تناضل وتتلمس طريقهما وتثب وتتعثر، بغير نهاية، تبحث عن «هناك»، قد لا تجده أبدًا فى كل مسار التاريخ الإنسانى فى المستقبل.

على أننا فى كل لحظة يمكن أن نجد بداية جديدة، بداية لها نقاء البراءة والحرية الثمينة لابتداء العقل، وسوف يكون التطور أصعب، بسبب التسلق وشتى أشكال الخلط والتعقيد ووفرة الحشد الإنسانى حين تخلى

البراءة مكانها للخبرة. والانتهاء هو أصعب الأشياء، رغم أن السماح بالذهاب هو النكهة الوحيدة الحقيقية للحرية، من هنا تصبح النهاية بدءًا جديداً، وللحياة الكلمة الأخيرة.

فى القرية الإفريقية، حين يبلغ الراوى نهاية حكايته، يضع راحة يده على الأرض وهو ويقول: «إننى أضع حكايتى هنا..»، ثم يضيف: «لعل شخصًا آخر يلتقطها فى يوم آخر..».